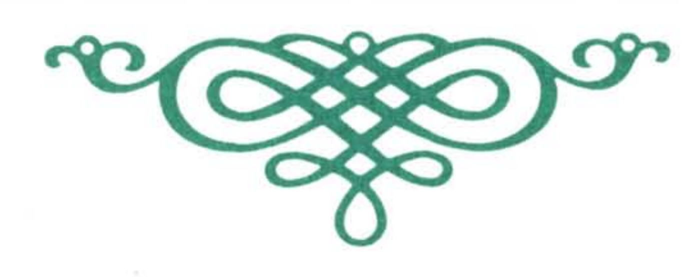
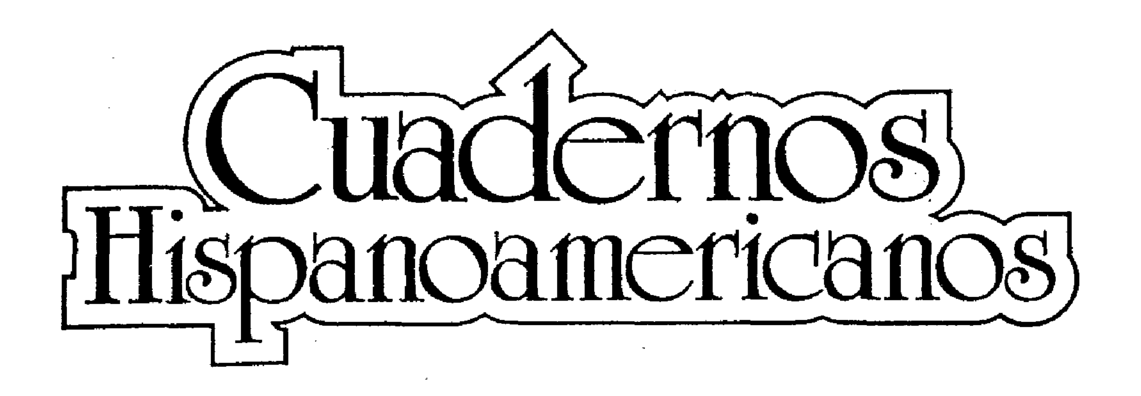
Cuadernos Hispanoamericanos

489

Marzo 1991





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

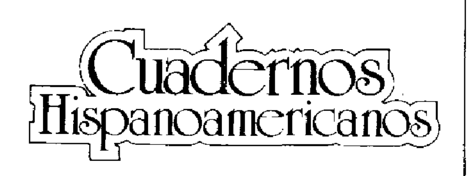
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



489

489

Cuadernos Hispanoamericanos

Cartas de América

Lecturas

INVENCIONES Y ENSAYOS

«Picasso se encuentra entre aquellos que, como dijo Miguel Angel, merecen el nombre de águila»

Apollinaire



Autorretrato de Pablo Picasso (1918)



Y de pronto, Picasso*

Picasso inventó nuestro tiempo

Y de pronto, Picasso. Y con Picasso empieza de nuevo la historia de nuestra pintura, empieza en el momento justo, es decir, cuando más la necesitábamos. Es curioso lo que suele ocurrir en España: nuestros grandes pintores surgen de modo súbito, y son, en cierto modo, pintores sin antecedentes, pintores que no se insertan en nuestra tradición. Como todos recordaréis, Velázquez, Goya y Picasso se adelantan a su tiempo. Son pintores, impulsivos pero reflexivos, que coinciden en algo extraño: nunca están maniatados por la pintura y parece que vinieron al mundo para poner «la pintura en libertad». En efecto, así es. En muchos de sus cuadros, vuelve a empezar de nuevo la pintura. Creo que podría decirse que son pintores bautismales. Con ellos nace un arte nuevo.

Quisiera hablaros de Picasso, aún sabiendo que nada de cuanto digamos de Picasso será cierto. Esta opinión, sin embargo, no tiene demasiada importancia. No es necesario ser exactos, ya que Picasso se hubiese sonreído de esta pretensión. Basta con ir por buen camino. Para no equivocarnos en esto expondremos las opiniones de sus amigos más relevantes. Como decía el poeta Paul Eluard: «Cada vez estoy más seguro de que Picasso pinta como Dios o como el diablo», o el comentario de Apollinaire: «Picasso se encuentra entre aquellos que, como dijo Miguel Angel, merecen el nombre de águilas, porque superan a todos los demás y atraviesan las nubes hacia la luz y el sol. Y hoy, toda sombra ha desaparecido. El último grito de Goethe agonizante, "más luz", asciende de su obra sublime y misteriosa». Cierto, así es: sublime y misteriosa. No cabe más precisión. Pero a nosotros lo que nos interesa más en este momento es su aportación al descubrimiento del arte contemporáneo. Ya dijo Guillermo de Torre que Picasso es el supremo ejemplo contemporáneo del espíritu creador. En efecto, entre todos los pintores, la obra de Pablo Picasso fue la que más intervino en la revelación del arte de nuestro tiempo, y este escrito tiene por misión investigar los pasos esenciales de este controvertido y deslumbrante descubrimiento. Mucho tenemos que agradecerle; todas las artes le deben algo. Él inventó nuestro tiempo.

* *Conferencia pronunciada el 28 de octubre de 1988 durante el Primer Octubre Picassiano, en Málaga, organizado por la Fundación Picasso.*



La contemplación creadora

Para no equivocarnos demasiado, comencemos por el principio. Y el principio del arte, en nuestro tiempo, es la disputa sobre el realismo artístico. En alguna ocasión en que mostraba sus pinturas a unos amigos, Picasso hizo esta confesión: «Veréis que, como todos los españoles, soy realista». No se molestó en explicar lo que quería decir con esta frase; no comentó tampoco, por qué pensaba que el realismo español era más adecuado, y más realista, que cualquier otro realismo. Penrose, que se refiere a esta frase en su biografía, se extraña de ello. Nada tiene de extraño, como vamos a ver, pero antes será preciso interpretar a nuestro modo lo que quiso decir. Creo que estaba aludiendo a la novela picaresca española, a la pintura de Velázquez y a las andanzas del Quijote que habían introducido, en el arte europeo, un nuevo tipo de héroe —el antihéroe según Américo Castro— y un nuevo tipo de arte, el arte del realismo o del verismo.

Tan dentro de él estaba, el realismo era tan español, que Picasso no perdió tiempo en demostrarlo: su obra lo demostraba y lo siguió demostrando hasta su muerte. Lo que se lleva en la sangre no necesita explicitarse: se demuestra viviendo, se demuestra pintando, y Picasso lo demostró. Lo que se lleva en la sangre no se puede desvirtuar, hasta morir por ello. Sin embargo, lo que valoro en esta frase es que alude al origen español de su realismo. ¡Ya es bastante! Y por ella sabemos que el realismo de Picasso era español de origen, pero también obedeció a otras leyes: a las leyes del arte de su tiempo. Y ésas son las que ahora vamos a comentar. Por ejemplo: su manera particular de sentir el realismo, la manera como llegó a convertirse en el eje de su pintura. Porque, no lo olvidemos, la pintura de Picasso tiene un eje, y este eje es el realismo.

Se vuelve siempre a los orígenes y el arte de su tiempo está marcado por esta ley: el retorno al origen. Como dice Sabartés: «En las obras de los pintores primitivos que vemos en los museos creíamos descubrir todas las cualidades de nuestra doctrina, creíamos que son prueba de una inocencia no contaminada por el artificio». La inocencia hay que buscarla en los primitivos y una vez encontrada hay que buscar también la propia identidad. La pintura de Picasso comienza a ser más suya, más apropiada a él, con la tristeza de la época azul. Ahora bien, no se puede comprender esa época sin recordar la novela picaresca que se parece tanto a ella y fue una especie de desgarramiento en la novelística de su tiempo. Recordemos lo que Cervantes dijo de la novela pastoril: esto nos servirá al menos de distracción para conllevar las arideces de este estudio. «Digo que todos los pensamientos que he dicho y muchos más me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores, y todos los demás de aquella marina tenían, de aquéllos que había oído leer que tenían los pastores de los libros, porque si los míos cantaban no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino una «Cata el lobo do va, Juanica» y otras cosas semejantes, y esto, no al son de churumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía dar un cayado con el otro,



o el de algunas tejuelas puestas sobre los dedos, y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncas que, solas o juntas, parecía no que cantaban sino que gritaban y gruñían. Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas... Por donde vine a entender, lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos y no verdad alguna». He aquí, dicho por Cervantes con toda claridad, la distinción entre la novela realista y la novela de su tiempo. Dando un paso adelante, quizá tendríamos que haber llamado al realismo verismo, ya que Picasso pensaba, con razón, que la realidad y la verdad eran la misma cosa. (Nosotros a continuación y de manera deliberada, utilizaremos ambos términos de modo equivalente. Démosle la razón a quien la tiene y prosigamos nuestro camino.)

Es indudable que el arte tiene muchas obligaciones, entre otras la de permitirnos continuarlo. El arte es una finalidad que no se acaba nunca, es decir, que no tiene final. El arte es una antorcha que no puede apagarse. Y para no apagarse, el arte necesita liberarnos de toda clase de prejuicios artísticos. Hoy en día, gracias a la labor de las generaciones anteriores, sobre todo la de Picasso, hemos perdido buena parte de estos prejuicios. Tenía que ser así, puesto que el intercambio producido por la tensión entre las distintas generaciones es el que produce el cambio histórico. Nosotros hemos aprendido mucho. Nosotros sabemos que el arte necesita siempre continuación, que un cuadro o un poema no se terminan nunca y que, además, somos nosotros quienes los damos por terminados. Pero a principios de siglo nadie sabía estas cosas. Nadie podía saber que un cuadro se interrumpe, pero no se termina, que un cuadro nunca llega a cristalizar y que en la historia del arte nada hay definitivo. Picasso fue quien nos lo enseñó y ahora debemos reacordar sus palabras. Son las siguientes: «¿Cuándo has visto tú un cuadro terminado? Ni un cuadro, ni nada. Pobre de ti el día que digas que has acabado algo. ¿Terminar una obra? ¿Completar una pintura? ¡Qué absurdo! Terminar un cuadro significa acabarlo, destruirlo, despojarlo de alma, darle la puntilla como al toro en el ruedo. «L'achever», como dicen aquí; es decir, darle el golpe de gracia, el más desgraciado para el pintor y para el cuadro.»

Estas palabras valen su peso en oro. Picasso sabe, muy bien sabido, que un cuadro se interrumpe, pero no se acaba: somo nosotros quienes nos acabábamos en él. Deja bien claro que terminar una pintura es destruirla, y esto supone varias cosas. Por lo tanto, que la obra de arte tiene vida propia, y aunque el autor la dé por terminada, sigue abierta al futuro. Esto es importantísimo, ya que supone que el cuadro sigue abriendo su historia ante los ojos del espectador y, por lo tanto, que nuestra contemplación participa en la creación sucesiva del cuadro. Ni más ni menos. Existe una contemplación vulgar e inane y existe una contemplación creadora que le da al cuadro nueva vida. Así, pues, el espectador debe participar en la creación sucesiva e histórica del cuadro. La historia real ocurre cuando un presente se convierte en posibilidad; es decir, en un presente en marcha hacia el futuro. Esto es lo decisivo del devenir. La historia siempre es futura, la historia sólo se puede hacer desde el futuro presenti-

do, y la creación de un cuadro no debe nunca interrumpirse. Contemplar es volver a crear. Ya lo decía Picasso: «Un cuadro no vive más que por aquel que lo mira». Ésta es la nueva ley: la ley de nuestro tiempo.

No podemos pensar en la pintura de Picasso sin referirnos a sus distintas épocas, aunque no dejaremos de decir que en todas ellas es el mismo pintor y es el mismo maestro. La época azul, con su monocromía diferenciada: la noche, la angustia y la desgana, está a tono con su pobreza de aquellos tiempos. Picasso se refiere al color azul, por estas fechas, como si fuera un puñal. Y, en efecto, lo es. La monocromía subraya la fuerza del dibujo y yo diría que acrecienta su desnudez y la tristeza. Piénsese en el cuadro maestro de esta época: *La planchadora*, donde aparece una mujer cansada, casi un cadáver, que está planchando para ganar su descanso mortal sobre la Tierra. ¡Tal es la extenuación! Y creo que ahora sería muy conveniente recordar la frase de Charles Morice sobre la labor de Picasso en estos años: «Es de desear que esta pintura se cure». En efecto, la pintura de Picasso necesita curarse.

Un cuadro profético

Pensemos ahora en la época rosa. Por ejemplo, en *La familia de los saltimbanquis*, donde el color, la simple entonación cromática se convierte en alegría, la alegría de vivir. El poeta Rilke, al celebrar en su quinta elegía los saltimbanquis de Picasso, compara los ejercicios torpes de los jóvenes acróbatas a los saltos de los animalillos, y Jean Starobinski ha escrito que en algunos dibujos, esos adolescentes escuchimizados prefiguran, antes de que el artista haya expresamente representado al minotauro y al centauro, la extraña simbiosis del saltimbanqui y la bestia. De una manera u otra, veremos que estos cuadros representan distintos sentimientos. Ahora bien, estas relaciones sólo se pueden establecer, sólo se pueden explicar lógicamente porque a partir de Picasso la relación del arte con la vida ha cambiado completamente. Esta es su aportación fundamental: sustituir la impulsión hacia la belleza por la impulsión hacia la vida. Desde luego, algo ocurre en el mundo que testifica y hace posible este cambio. Recordemos otra vez a Rilke:

> Pero lo bello no es más que el comienzo
>   de lo terrible,
> lo terrible que aún soportamos,
> y nos embelesa justamente porque, como
>   al descuido,
> desdeña aniquilarnos. Todo ángel es
> terrible.

Pensemos que estos versos se escribieron después de que Picasso pintara *Las señoritas de Avignon*. Es necesario recordarlo para establecer la concordancia de estas obras. Lo que pintó Picasso es lo mismo que escribe Rilke:



Pues lo bello no es más que el comienzo
de lo terrible.

No hay semejanza sino coincidencia. Tenía que ser así. Los que van por el mismo camino se encuentran.

Las señoritas de Avignon son un escaparate prostibulario y un cuadro, pero diremos además que un cuadro sorprendente donde se inventa todo, pues rompe por completo con las normas tradicionales de la pintura. Sus personajes están agrupados pero no se conjuntan, puesto que en este cuadro no existen perspectivas, sino presencias. Estas mujeres presenciales, más que presentes, fijan nuestra atención de una manera extraordinaria. No podemos dejarlas de mirar. No apartamos los ojos de ellas. Están en movimiento, como si las mirásemos en un cine. Esto es lo justo y aquí radica el interés del cuadro. Pero con él vino el escándalo de la figura de Picasso; el escándalo que desde entonces es inherente a su leyenda. Nadie lo supo ver, nadie entendió que era un cuadro profético, un cuadro que anunciaba la buena nueva de la pintura. No lo entendieron los mejores pintores, ni lo entendieron sus mejores amigos. Recordemos lo que dijo Matisse: «Picasso es el enterrador de la pintura moderna. Una especie de loco a quien urge quitar los pinceles de las manos». Entre sus amigos, recordemos la opinión de Leo Stein: «Ya sé ahora lo que usted ha querido hacer: pintar la cuarta dimensión. ¡Qué divertido!» Esto no es una opinión, sino una chuscada dicha por uno de sus mejores amigos. Y para no divertirnos con este drama recordemos la opinión de Derain: «Pintura es un esfuerzo desesperado: un día vamos a encontrar a Picasso ahorcado por detrás de su cuadro». Esto tampoco es una opinión sino una sentencia, y una sentencia que quiere ser definitiva. Picasso ahorcado detrás de su gran obra. Así pues convengamos en que la audacia de *Las señoritas de Avignon* dejó a Picasso en la más absoluta soledad. Tenía que ser así, puesto que es indudable que este cuadro es la mayor provocación que la pintura ha tenido jamás, y era preciso que el autor soportara las consecuencias de esta provocación.

El realismo de Picasso, como hemos dicho anteriormente, más que realismo es verismo. Veamos ahora de qué manera. Él fue el primero en comprender que el arte no puede ser imitación, ni puede ser evocación. La pintura es una interpretación de la Naturaleza y, por lo tanto, es un método de conocimiento. Apollinaire enlaza con Picasso la creación del espíritu moderno: «Creo que es necesario volver a la Naturaleza, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos. Cuando el hombre quiso imitar la marcha creó la rueda, que no tiene parecido alguno con la pierna». Ha hecho así surrealismo sin saberlo. Y Picasso lo ha dicho sin ambages: «Sabemos ahora que el arte no es la verdad. El arte es una mentira que nos permite aproximarnos a la verdad, al menos a la verdad comprensible para nosotros». Así, pues, en la pintura no hay nada preexistente que imitar. Si lo hubiera, la pintura carecería de problemas, ya que la imitación de la realidad es sólo un tecnicismo. Pero la vida de Picasso nos enseña que su pintura nace de una continua investigación. Picasso no pinta nunca lo que ve, sino su peculiar manera de comprender la realidad, y al mismo tiempo,

su peculiar manera de entender la pintura. Por ejemplo, Picasso ha destruido la noción de naturaleza muerta a la manera tradicional y sus naturalezas muertas están vivas, están viviendo y están gritando con un lenguaje propio. Esta investigación sobre la realidad y esta investigación sobre la pintura no se terminan nunca, y en cada nueva etapa se esencializan más. Después del cubismo busca nuevos caminos. Necesita hacer cambiar su pintura de modo permanente «porque piensa que copiar a los otros es necesario, pero copiarse a sí mismo resulta patético». Ahora bien, esta investigación artística no es caprichosa, no se puede forzar puesto que el arte no se inventa, el arte debe ser una conquista intelectual. Y así lo afirma Picasso: «Sólo puede mandarse a la Naturaleza obedeciéndola; sólo puede mandarse a la pintura obedeciéndola». Y en distinta ocasión lo ratifica: «La pintura es más fuerte que yo: me obliga a hacer lo que quiere». Picasso nunca juega: investiga, y esta investigación creadora sobre la realidad le sigue acompañando hasta la muerte. La busca siempre por el mismo camino: la simplificación de los elementos que componen el cuadro.

Vamos a ver ahora cómo esta simplificación pictórica también la lleva a sus retratos. Pensemos en el retrato de Gertrude Stein o en el autorretrato de 1906. Lo que Picasso se propone y nos propone, en estos retratos, es una lectura en profundidad, una lectura de lo más permanente en el retratado. Sacrifica la apariencia para mantenerse más fiel con el volumen y desprecia los detalles para buscar lo más característico del modelo: su manera de ser. En fin de cuentas: busca la identidad, no la apariencia externa. Por eso cree Picasso que se acerca más a lo esencial del modelo, y eso le ha permitido hacer aquella extraordinaria afirmación de que Gertrude Stein acabaría pareciéndose a su retrato. Podemos estar seguros de que esto fue lo que ocurrió. Por eso dice Daix, con más razón que un santo, que Picasso no ha pintado lo que veía, sino lo que sabía de sus modelos. La búsqueda de lo característico le hizo encontrar lo que sus retratados iban a ser andando el tiempo.

La hora del cubismo

Decía Sacha Guitry que «la diferencia que media entre un hombre inteligente y un necio es que el primero se repone fácilmente de sus fracasos, en tanto que el otro jamás se repone de sus éxitos». Ni más, ni menos, y con arreglo a ello Picasso abandonó los éxitos conseguidos en la época azul y en la época rosa, y comenzó de nuevo su pintura: es decir, volvió a pintar a la intemperie. Se quedó solo buscando un nuevo camino. Y lo encontró. El cubismo no comenzó con teorías, sino con tanteos. ¡Muera el buen gusto! El deseo de Picasso era el que siempre tuvo: romper con el pasado, que en este caso era el impresionismo, ya que consideraba, un poco desdeñosamente, que las imágenes de los impresionistas sólo servían para saber qué tiempo hacía. Además, y sobre todo, quería dotar a la obra de arte de una existencia propia. Para ello era preciso establecer lo permanente de la realidad, y esta búsqueda de



lo permanente hizo dar al cubismo sus primeros pasos. Hasta entonces la pintura se había dado por satisfecha con la aceptación de las apariencias; pero, como dice Penrose: «Eso no era suficiente para el espíritu inquisitivo de Picasso, y su inquietud le llevó a investigar más profundamente la naturaleza de la percepción del mundo que nos rodea. Si las apariencias superficiales eran insuficientes, el objeto tenía que sufrir un examen detenido, un examen que pudiera incrementar nuestra comprensión y apreciación de su presencia». En suma, el cubismo fue motivado por una búsqueda de la verdad, una búsqueda un poco a ciegas. Citemos a Picasso: «Cuando hicimos el cubismo, nosotros no teníamos ninguna intención de hacer cubismo, sino de expresar lo que estaba dentro de nosotros». Y tampoco estará de más que recordemos lo que dijo Jean Cocteau, que es excelente y oportuno: «El cubismo hizo ver cubos donde no los había, y, confesémoslo: los hizo aparecer». El nombre procedía de un ataque hecho a aquella pintura. Era un nombre burlesco, ¡pero mucho cuidado con los nombres! Es curioso pensar que así se escribe la Historia, y es posible que así se tenga que escribir.

Para no equivocarnos más de lo justo, debemos recordar, ante todo, otras palabras de Picasso dichas ya en 1940: «Nosotros los cubistas, con nuestras construcciones, producíamos verdad pura, sin pretensiones, sin trucos, sin malicia. Lo que hicimos en aquel momento, jamás había sido hecho, y si vale algo es porque lo hemos hecho de manera desinteresada, sin pensar extraer de ello un provecho material; quisimos expresar la realidad con materiales que no sabíamos manejar, y que estimábamos precisamente, porque su ayuda no nos era indispensable, y que no eran los mejores, ni los más adecuados». Esto es lo más contrario a un manifiesto en favor del cubismo. Los cubistas sólo tenían conciencia de que el cubismo era más adecuado a la verdad de la Naturaleza, y, desde luego, que era un camino completamente nuevo. Como toda investigación verdadera tuvo que hacerse un poco a tientas, sin sospechar su trascendencia ni inquietarse por ello. Como toda investigación verdadera, hoy la vemos con más claridad. Por lo menos creemos saber cuáles eran sus puntos esenciales. La revelación del cubismo tiene, para nosotros, tres aspectos esenciales: la profundización en la obra de Cézanne, el sentido integral de la realidad y la consideración de la obra de arte como una nueva realidad. Decimos esto, naturalmente, con el debido respeto, y ahora pasamos a detallar algo más estos aspectos.

En el cubismo, como en todo descubrimiento, no hay azar, sino investigación. Cuando un amigo le preguntó a Picasso sobre las influencias sucesivas que había tenido de El Greco y de Cézanne en los años precedentes al cubismo, Picasso le contestó: «Naturalmente, un pintor siempre tiene un padre y una madre». Ahora tratamos de averiguar la influencia de Cézanne, que había aconsejado, como es sabido: «Tratar a la Naturaleza por el cilindro, la esfera y el cono y poner ello en perspectiva». Para lograr esta perspectiva era preciso introducir objetos que tienen tres dimensiones en un lienzo que tiene dos. La ilusión del cubismo era dotar a la pintura de esta tercera dimensión. Pero Picasso fue mucho más lejos que Cézanne. Recuérdese que dijo: «Un

pintor debe observar a la Naturaleza, pero jamás confundirla con la pintura». Él no pintaba lo que veía, sino lo que sabía, como hemos visto anteriormentae. Para el cubismo todos los objetos descansaban en iguales valores, todos los objetos eran homogéneos, y Picasso, para pintarlos bien, tuvo que inventar en la pintura lo que llamó Kahnweiler la forma homogénea. Para lograr esta forma homogénea el gran problema era el color, y sobre el color creo conveniente recordaros unas palabras de Braque: «Con todo ello se había llegado a disociar el color de la forma de una manera neta, y ver su independencia con respecto a la forma, pues en esto radica el gran problema. El color actúa simultáneamente con la forma, pero no tiene nada que ver con ella. Para lograr la forma homogénea era preciso eliminar el color, y los primeros cuadros cubistas lo eliminaron».

A Picasso nada le molestaba tanto como la facilidad. El arte para él era un esfuerzo y un esfuerzo continuo. Durante toda su vida jamás le satisfizo lo conseguido, ya que para Picasso lo conseguido era tan sólo un punto de partida. En rigor podría decirse que asumía lo pintado para aprender, para empezar de nuevo. Esta fue su gran lección: la batalla del artista nunca puede ganarse, puesto que el arte está empezando siempre o si se quiere: «el arte es una finalidad sin fin». Por esto le irritaba tanto que todo el mundo hablase de pintura con suficiencia. Por eso dice: «Todo el mundo quiere comprender la pintura. ¿Por qué no se intenta comprender el canto de los pájaros? ¿Por qué nos gustan una noche, una flor, todo lo que rodea al hombre, sin tratar de comprenderlo? En cambio todo el mundo quiere comprender la pintura. Que comprendan, sobre todo, que el artista obra por necesidad; que él es también un ínfimo elemento del mundo, al cual no debería prestarse más importancia que a tantas cosas de la Naturaleza que nos encantan, pero que no nos explicamos». Él sabe mejor que nadie que el hombre no debe repetirse. Y nos dice: «Repetirse es ir contra las leyes del espíritu, contra su fuga hacia adelante». En esta frase se subrayan las dos cosas más importantes en la vida de Picasso: la sensación de estar huyendo siempre y al mismo tiempo, la sensación de huir hacia delante.

Pero sigamos paso a paso. Para entender lo que Picasso intentó hacer con el cubismo,. es preciso fijar nuestra atención en su manera de presentar la realidad. Lo real se presenta ante nosotros con distintos niveles, visión, saber y experiencia. El artista tiene que unir constitutivamente estos distintos niveles, y en la historia del arte fue Picasso quien los unió por vez primera. El cubismo expresaba la realidad del mundo, pero expresaba también la vida cotidiana y las experiencias de los pintores. Es decir, expresaba la realidad íntegramente y en todos sus niveles. A causa de ello la pintura cambió de régimen; la pintura cubista en lugar de referirse a un objeto exterior se comenzó a «asentar sobre una imagen interior». Como decíamos: la pintura cambió de régimen, y esto ha sido un invento de Picasso. En vez de que la pintura siguiera imitando a la realidad él intentó reconstruirla. El cambio fue completo.



La imagen múltiple

Para la reconstrucción integral de la realidad, inventa la imagen múltiple, que es integradora, y puede presentar una figura de espaldas y de frente. La imagen múltiple se basa en el simultaneísmo, que nos permite recomponer y presentar al mismo tiempo los distintos perfiles en un rostro o las diferentes actitudes de un cuerpo. Valga decir que pintó un cuerpo que está presente ante nosotros, presente en espacios distintos, pero simultáneos, puesto que corresponden a muy diversas perspectivas. Recordemos *El desnudo en la playa.* «Cada parte del cuerpo de la mujer está modelado en volúmenes curvos en forma de concha que se enlazan en las coyunturas. Las articulaciones, adornadas con floreos que recuerdan los arabescos, parecen los nudos que unen el tronco y las ramas de un árbol. Para aumentar la sensación de volumen, el pecho y la espalda se muestran simultáneamente, los senos y los omóplatos, el vientre y las nalgas aparecen al mismo tiempo. La alta estructura de la forma humana crece a partir de unos pies grandes y aplanados sobre la arena. Estamos ante una nueva visión arquitectónica en la que las unidades vivientes se han roto, y se han reconstruido en una imagen escultórica. Las limitaciones de un medio bidimensional quedaban superadas al mostrarnos la parte anterior y la posterior unidas simultáneamente en un medio convincente». En este cuadro se utilizó, por primera vez, la imagen múltiple que, después, tanto juego daría en la pintura de Picasso y en el cubismo.

En fin, para cumplir lo prometido tenemos que enfrentarnos ahora con el gran acierto del cubismo. Pudiera enunciarse así: la pérdida de importancia del tema, que llega al punto de hacernos comprender que «no hay más tema que el cuadro». Esto supone, necesariamente, que lo que el cuadro crea es una nueva realidad. El arte inventa un nuevo mundo y además, un mundo que le es propio. En nuestro comentario, como siempre, iremos de la mano de Picasso, que nos dice esta frase sorprendente: «En el fondo de todo no existe más que el amor. Cualquier amor que sea. Y habría que cegar a los pintores, como se hace con los jilgueros, para que canten mejor». Con esta frase viene a decir Picasso que los pintores deben cegar para pintar mejor: cegar sus propios ojos para mirar con los ojos del corazón; esto es, para mirar amando. Esta es su forma de concreción de la Naturaleza y la pintura meramente visual. Lo que busca Picasso en su arte es la creación de nuevas realidades. Por eso afirma el cuadro con la aceptación de lo que algunos espectadores consideran extravagancias: «Algunas de estas imágenes sorprendentes, cuando se me aparecen, las incorporo al cuadro. Forman parte de la realidad del tema. En este sentido, los surrealistas tenían razón. La realidad es más que la cosa propiamente dicha. Yo siempre busco la sobrerrealidad». Y luego se ratifica, y agrega: «El tema ya no existe en nuestra época. Cuando contemplas *El juicio final,* de Miguel Angel, no piensas propiamente en el tema, sino que lo consideras como pintura. Cuando la gente contempla los demonios de la escultura medieval, ya no se asusta».

Creo que ha llegado el momento final y, por tanto, diremos que el tema perdió gran parte de su significado a comienzos de siglo, quiero decir que llegó a ser tan sólo un núcleo, al cual se agregaban ciertos aspectos o valores que pertenecen más estrictamente al dominio de la pintura. Más que el motivo mismo, el tratamiento del motivo, es lo que se ha vuelto, en nuestro tiempo, cada vez más importante. En vista de lo cual, y para seguirnos orientando por la opinión de Picasso, recordaremos: «La Naturaleza y el arte son dos cosas diferentes. Nosotros expresamos mediante el arte nuestro concepto de lo que no está en la Naturaleza». Por consiguiente, el arte es la creación de nuevas realidades que nos sirven para inventar un nuevo mundo, un mundo nuestro, y un mundo que existe por sí mismo: no aparencial y transitorio como el que estamos viendo. Como dice Daix: «Nada menos gratuito, tanto en el conjunto como en los detalles, como en el cuadro de Picasso: *El joven con mandolina.* Como el químico que crea materias ignoradas de la Naturaleza y el pintor de este cubismo tampoco crea a su antojo. Tanto el uno como el otro no mandan a la Naturaleza más que obedeciéndola. Esta es la meta del camino cubista: el pintor, que ya no copia a la Naturaleza, se ha convertido en dueño de ella. Ya no está sometido más que a sus propias leyes, que son las leyes de la nueva plástica. Así, pues, finalmente, considero que éste es el gran invento del cubismo: el pintor de la misma manera que los científicos, se permite señorear a la Naturaleza. No copia del natural: crea un mundo propio, un mundo que se sostiene por sí mismo, un mundo propiamente rector, no imitador. Sin Picasso el mundo artístico en que vivimos no sería como es. Picasso opuso a la Naturaleza nuestra propia visión interior, nuestra visión interna. Picasso creó un arte en libertad y un mundo a su manera. Y, finalmente, Picasso ha creado, o ha permitido crear, la palabra ritual de nuestro tiempo, esa palabra clave ya convertida en rito en todo el mundo conocido: la palabra creatividad. No es necesario definirla. Todos podrán hacerlo. Baste ofrecerle nuestros respetos como final de estos ensayos.

Luis Rosales



La mañana sin oficio

Lo primero que tenía que hacer era encontrar una corbata. Podría haberme dicho igualmente que me presentara con un pañuelo, pero fue claro en sus indicaciones: ¿le importaría presentarse en nuestras oficinas con chaqueta y corbata? A lo que contesté que en absoluto, que estaba muy bien, de acuerdo, con corbata.

Cuando le pregunté al portero por la empresa del anuncio me indicó las escaleras con un empuje de barbilla. Nada más entrar vi a varios jóvenes ataviados con las prendas exigidas. Dije mi nombre a una señorita y rápidamente vino alguien a atenderme. Pero pase usted, por favor. ¿Ha encontrado el lugar fácilmente? ¿Ya lo conocía? Pues verá, yo ne le voy a contar en profundidad en qué consiste el trabajo que aquí se realiza, y naturalmente le diré por qué: dentro de unos minutos, uno de mis compañeros (al que tendrá usted ocasión de conocer) dará una conferencia informativa sobre los propósitos de nuestra empresa. Señor Gil, ¿le importaría contestarme a unas preguntas? No, no se asuste, es un simple formulario y, mientras lo cumplimentamos, hacemos tiempo hasta que de comienzo la charla-coloquio que, pienso sinceramente, le va a interesar. Ahora, por favor, si es usted tan amable: ¿Edad? ¿Estado civil? ¿Universitario? ¿Bachiller? ¿Otros estudios? ¿Experiencia comercial? ¿Posee simpatía personal? (se apresuró a escribir que sí, y depositó en mí una corta y babeante sonrisa). ¿Busca ser un buen profesional? ¿Aspira a un brillante futuro? ¿Es capaz de tomar decisiones valientes? ¿Le gusta el trabajo bien hecho? ¿Cree en la superación personal? ¿Se considera vendedor? ¿Quiere crecer tanto como ambiciona? Bien, bien; si es así, y viéndole no tengo la menor duda, creo (y me alargó al mismo tiempo una mano viscosa) que pronto estaremos en las mismas filas. Ahora, Félix —me permite que le llame Félix, ¿verdad?—; pues bien, Félix, le voy a dejar durante unos segundos. En seguida estaré con usted en la conferencia y podremos, si así lo desea, comentarla juntos.

Cuando se fue, me hundí de nuevo en el periódico a la búsqueda del trabajo imposible, pero por los subrayados que ya había hecho comprendí que ya no me quedaban más oportunidades. Sólo me faltaba por leer los anuncios de masajes y saunas: pequeños antipoemas verdaderamente atrayentes. «Reina Venus: está incompleta, le falta el Rey que eres tú. Nosotras te lo haremos sentir». O este otro, con ínfulas expansi-

vas: «Si estás por Madrid o de paso, y eres exigente y deseas compañía alto nivel lanca/os, modelos, artistas y mulatas, de 18 a 30 años, con o sin idiomas. También a domicilio, hoteles, etcétera. Discreción total.» «¡¡¡G r a t i s!!! Película super 8 PORNO.» Otros son de carácter sensiblero: «Tengo treinta años. Aspecto agradable. Me siento solo. Busco mujer entre los veinte y los treinta años. Seriedad. Prometo calor.»

La sala se fue llenando sin que me diera tiempo de concluir mi abismal lectura. Al fondo había un pizarrón. Un hombre de mediana estatura, con nariz de pájaro afiebrado, un genuino vendedor de cualquier cosa, apareció junto al encerado, y sin más dilaciones dibujó un triángulo equilátero. Mi informante se sentó junto a mí y me pasó un cuaderno y un bolígrafo por si quería tomar notas. El conferenciante echó un vistazo a la platea, esperó a que todos estuviéramos callados, y como si esperase que una luz cenital le ilumara, se quedó unos segundos casi traspuesto.

El triángulo que acabo de dibujar —comenzó con mirada de profundo esfuerzo— es nuestra empresa. Como pueden ver, es una figura vacía. Digamos, utilizando una fácil metáfora que espero no les resulte insultante, que en cierta manera el triángulo está como ustedes ante mí: vacíos. Sin embargo, para eso estoy yo aquí (**¡Vete! ¡Atrás! ¡Largo de aquí, oh demonio Apopi!**): para darle sentido a ese triángulo, y para que cuando esto suceda, ustedes tengan una idea clara, *hic et nunc,* de qué es *Clen & Cono.* (**En verdad, ¡lleno de miedo estás! Mírame, ¡yo soy Ra! ¡Yo siembro el terror!**) Hay personas ***(dramatis personae)*** que han venido en otras ocasiones a esta sala, y, no se lo voy a ocultar (**tras las cortinillas de gasa, los ojos del adolescente abservaban la lenta desnudez de la muchacha**), se han marchado decepcionados, sin interés... Es normal (**la norma es ilusoria**). Yo, antes de conquistar (**las manos en los bolsillos, apretándose el sexo**), les advertiré que este trabajo es para hombres que quieran superarse, para hombres que quieran ser algo en la sociedad (**entonces los dioses me cogen y me estrechan en sus brazos**), para personas que tengan en su espíritu algo más que dejadez y abandono. Nuestra empresa pide hombres nuevos que no se arrastren. Esas personas a las que he aludido (**aludir es, por lo general, referirse indirectamene o de paso a alguien o a algo**) se marcharán de aquí, pero ¡oigan bien esto!: se marcharán de cualquier parte (**él se quedaría ahí toda la vida mientras ella se perfuma los senos al otro lado de la gasa que los separa**). ¿Y por qué? Porque les falta valor, decisión, confianza en sí mismos (**yo, dice el yo, estoy seguro de que estoy seguro de mi misma mismidad**). Y sin esto, lo digo muy en serio (**estoesmuyserio**) no somos nada (...) Hay personas que al escuchar la palabra *marketing* (**si este capítulo es recitado por un hombre virtualmente puro, el difunto saldrá tras su llegada al Puerto**) vuelven la cara hacia otro lado o hacen un gesto de desinterés (**¡puaff, ajj, qué asco!**), seguramente porque tienen un concepto equivocado de lo que es el *marketing,* o bien porque lisa y llanamente ignoran (**desprecian cuanto ignoran**) qué es. A lo largo de esta conferencia ustedes se irán haciendo una idea, *nolens volens,* de en qué consiste el marketing, y sobre todo (**el gran vértigo del riesgo acicateaba al dios Eros en aquel espacio sagrado**) de qué se propone *Clen & Cono.* Quizá sepan que es una empresa



líder en el mercado (**si al menos se acercara un poco más**). Fue fundada (**los segundos eran precipicios para mi deseo**) por John Jones en Nueva Yorkkk, en el año cincuenta y seis. A mí me gustaría (**deseaba abrir las cortinas y revelar mi presencia**) que ustedes oyeran, en la propia voz de míster Jones, cómo fueron esos comienzos (**Carmen, la criada, jugaba con su cuerpo, alta como la noche**). Yo (**dije que era una ilusión**) he tenido la suerte de hacerlo (**se acariciaba como si fuera otra, ensimismada**). Incitado por la compañía como premio a la cota de ingresos alcanzada por mí en el año setenta y siete, fui invitado, como les decía, junto a mi señora (**aquella ceremonia lenta**) a pasar dos semanas en Nueva Yorkkk. No está de más decir que si no hubiera sido por *Clen & Cono,* yo no hubiera podido visitar un país tan fantástico (**ver a Dios no hubiera sido tan revelador**) como ese. Allí tuve la ocasión de conocer a esa persona de la que tanto había oído hablar (**pasos presentidos: cada día al acostarme la esperaba**). Los comienzos fueron más duros de lo que ninguno de ustedes pueda imaginar. Levantar una empresa tal, una multinacional, única en su rango (**en el sueño me mostraba su sexo**) no es tarea fácil. Se necesitan más que titanes. Si a esto sumamos que esta no es (**siempre allá: un mundo se interponía**) una empresa corriente, donde las relaciones de sus componentes con la empresa misma es trivial, enajenada, etc., sino que nuestra empresa está humanizada al máximo (**era una amazona sobre un caballo blanco, desnuda, atravesando el agua**), llegamos a la conclusión de que la empresa misma *es* sus componentes. Créanme (**sí, vi su cuerpo, lo espié, lo adoré en secreto**), aquí somos algo más que compañeros de trabajo. La frase de Terencio «*homo homini lupus*» (**¡eh, de Plauto, la frase es de Plauto, asno sabihondo!**) no tiene el menor sentido entre nosotros. Aquí somos un grupo de amigos que saben adónde van y qué quieren (**sobre aquella tierra tenderla, erupción caliente, volcánica subida de los besos**). Todo está basado en el respeto, en la consideración. Todo marcha bien (**Isis reconstruye el cuerpo de Osiris como yo te invento al recordarte**). ¿Saben por qué? La razón es que aquí se gana dinero, (**una moneda resplandeciente asomó su arrogante perfil entre los carrillos obscenos**). Yo me atrevería a contarles algo de mi propia historia (**ella es el comienzo de mi historia, es decir: de lo que la niega**). Hasta hace siete años yo trabajaba como perito (**yo, perito del futuro, aguerrido mílite de la moneda brillante**) mercantil en una empresa de transporte. Un día (**tan lejano, Carmen, Carmen mía, canéfora impúdica**), hablando ocasionalmente con una persona que andaba por la oficina (**gacela por los pasillos del caserón**), le escuché esto: ¿Le gustaría a usted ganar dos millones de pesetas al año? Como comprenderán, mi primera reacción (**fue de embobamiento, el juego solitario**) fue la que tendría cualquiera de ustedes: incredulidad, fastidio, sí, sí, fastidio (**anda, cuéntalo todo: ella sabía que tú la mirabas**). Entonces ese señor, al que estaré agradecido de por vida (**me llevó más allá**), me trajo aquí, a este mismos salón (**cierto**), y me hizo escuchar a quien ahora es uno de mis compañeros. ¿Qué puedo decirles? (**...que el amor...**) La vida no ofrece tantas oportunidades reales (**sobre las sábanas amontonadas, vi**), y sólo quien es decidido, emprendedor, valiente, lanzado, seguro de sí, un tío como Dios manda,

en fin, un hombre, un español en lo universal, alguien distinto, podrá hacerse con las posibilidades que una empresa como la nuestra les ofrece a ustedes. Yo **(la tarde caía envolviéndolo todo de azul)**, hoy **(pura eternidad)**, no cambiaría mi trabajo **(se reía de mi torpeza con ternura y desenfado)** por ningún otro **(Carmen)**. Si un día no quiero salir, puedo permitirme el lujo de quedarme en casa. Yo mismo **(yoyeante espejo de nariz ganchuda)** me marco **(fue una señal, un surco en mí)** el horario y el sueldo. Si quiero ganar más, hago justo hasta eso que deseo ampliando mis gestiones. Usted no va a ir de puerta en puerta **(siempre la dejaba abierta)** rogando **(casi le rezaba)** que le compren algo. Podría hacerlo, ¿verdad? Pero nosotros trabajamos de otra manera. Usted podrá aspirar a tener una red **(apartando las cortinas como quien abre el día)** de vendedores que nosotros mismos le proporcionaremos **(al fin llegó)**. En la base de la pirámide están las treinta mil pesetas que usted ha de depositar para comenzar en la empresa **(me traía un recado antes de acostarse)**. A partir de ese momento **(me volvía loco la idea de que se fuera a marchar)**, le daremos una documentación que servirá para acreditarle ante cualquiera y en la que constará el grado profesional que ostente **(Carmen, le dije)**. Y ese dinero depositado es el pago del cursillo que, a partir del lunes próximo, se les impartirá. En ocho días, durante siete horas diarias, ustedes sabrán cuál es el desenvolvimiento **(notó mi agitación)** de *Clen & Cono*, y tendrán las nociones de marketing suficientes **(¿es que no tienes sueño?)** para poder alcanzar lo que deseen **(no, estaba pensando)** dentro **(¿en lo del otro día?)** de esta pirámide. Oiganlo bien: lo que deseen **(la deseaba y no sabía como hacérselo saber. Lo del otro día me parecía un sueño, algo tan sin palabras...)** Noto entre ustedes ciertas dudas **(mi miedo era decírselo y también callarme)** y me parece lógico, porque a mí me ocurrió los mismo. Yo estuve sentado ahí **(en la cama, aguardando la más mínima señal)**, entre la incredulidad y el desprecio. Sí, yo despreciaba aquello que se me decía porque había estudiado, como muchos de ustedes, una carrera universitaria; y aquel esfuerzo no podía ser inútil **(de un tirón me quitó la manta y me dejó desnudo encima de la cama)**. Y yo oía a un señor decirme que sólo con mi trabajo personal podía ganar muchísimo más que con mis estudios **(olía a ese perfume, ya siempre unido a la mujer como el tomillo a los campos andaluces)**. Aquello no me entraba **(para mí ella era Venus, pero también Deméter)**, mas al recapacitar me daba cuenta de que en todas las empresas en las que había trabajado siempre había tenido jefes, horarios rígidos **(todas las noches, a partir de las dos, el tiempo se dilataba)**, y todo para ganar nada, nada. Les juro que pasé varias noches sin dormir **(me zarandeaban por las mañanas para ir al colegio)**. Y en la escasez económica en que vivíamos sólo veía ese dinero que esta empresa me prometía. Pues bien, no lo dudé más; me lancé, a costa casi de una ruptura con mi señora **(sus caderas me asediaban como viento ondulado)**. Inmediatamente después **(al fin me decidía a abrazar su cuerpo, a adentrarme en su vientre de noche opalina)** de haber terminado el cursillo comprendí que en varios meses yo sería algo más que un jefe de grupo. Y así lo hice **(ven, mira: me mostraba su cuerpo como lo que había sido para mi imaginación: una selva)**.



Y ahora soy feliz. Y si a alguien se lo debo es a esta empresa *Clen & Cono*, y a mi decisión, al hecho de haber creído en mí por encima de todo **(sólo pensaba en ella)**. Yo era un hombre sin futuro. Hoy puedo decir que el futuro es mío, que me pertenece **(durante el día ella estaba fuera de mi alcance)**. Y quizá dentro de poco ustedes puedan decir lo mismo. Nosotros somos una empresa productora y distribuidora de cosméticos. Los cosméticos ocupan el segundo lugar en el *ranking* del consumo nacional. Primero, alimentación **(Carmen intentaba que yo no olvidara mis deberes)**, y a continuación **(lo que yo no olvidaba era su contacto, su presencia en mi cuarto)**, cosmética. Quizá les parezca que exagero **(religiones de a dos por día me convencen más)**, pero no hablo yo, sino las estadísticas. PIENSEN ustedes **(cogito, cogito, cogito)** —y no sólo las mujeres— si en su cuarto de baño no hay un jabón, un champú, una crema de afeitar, colonias, masajes... ¡Y estos son productos de uso diario, como el pan y la leche...! Como les decía antes **(se marchó igual que llegó a mí)**, hay quienes al escuchar la palabra marketing **puaaf merde)** creen que se habla de alguna oficina particular y siniestra **(verdaderamente en el infierno estoy, dije)** donde se estudian los procesos de campio y desarrollo empresariales **(odié a mis padres porque la alejaron de mí)**, o creen, como se dice ahora, que es un rollo **(descomunal sapiencia)**. Sólo un supino desconocimiento del funcionamiento de nuestra sociedad, y de cualquier sociedad **(cuyo núcleo es la familia, y yo la odié y la maldecí al escuchar los insultos que propinaron a Carmen)**, puede llevar a alguien a pensar así. Yo les digo **(¡hijos de puta!)**: todo es marketing **(Tao-te-king)**. Hasta el señor que escribe poemas **(¡no me mienten a la madre, estadísticos!)** tiene que venderlos para comer **(no es necesario comer, decía el viejo Miller)**. Lo que importa es hacerlo bien **(Carmen me enseñaba con la sabiduría del agua)**, ser rápido y, sobre todo, sobre todo, óiganme bien (el mundo le oye, señor), lo que importa es estar seguro de lo que uno hace **(por ejemplo: hay personas que después de follar se preguntan: ¿cagué?, ¿soy yo Paco?, etc., etc.)**, estar convencido **(vivir es un cuestión de fe, me reitero)**, creer firmemente en ello y trabajar. Para ello *Clen & Cono* hace dos cosas **(grandes son los secretos que el mundo encierra)**: una, que sus productos sean los mejores ***(made in USA)***, de forma que usted mismo que los vende pueda creer en ello. **(¿Tiene usted hora?)** Dos, disponemos de un equipo técnico compuesto por profesores de varios países para que usted, elija el puesto que elija **(él y su hija abandonaron el local)**, pueda con su esfuerzo y dedicación alcanzarlo. **(En lo alto de la pirámide, brillante, orgullosa, la moneda de oro canta un monólogo desconsolado.)** Les adelantaré algo **(siempre que sea dinero)**: cualquiera de nuestros colaboradores lleva el cincuenta por ciento de la venta directa. ¿Qué les parece esto? **(me deja lirondo y patidifuso)**. Magnífico, ¿verdad? No les estoy dando alicientes vanos **(ángeles curiosos)**, ustedes podrán exigir que esto sea así **(homúnculo solípedo)**. *Clen* da a sus colaboradores el cincuenta por ciento de la venta; y si usted es jefe, ganará además el quince por ciento de las ventas de su grupo; y así hasta alcanzar cotas que más adelante les expondremos. Por ahora, les adelanto que este tanto por ciento no invalida ese cincuenta por ciento que usted,

jefe de grupo, gana por su cuenta. **(Lo importante, créanme, es vender, partirse el pecho por uno de esos productos. Él le gratificará con lo que usted más desee. Puedo venderlo solo o con guarnición de zanahorias.)** Ahora, con números **(hablan las estadísticas con sus particulares voces metálicas)**, podremos ver **(desde el limo de mi memoria, Carmen se alza como una estatua de fuego)** como **(luminosa y frágil)** cada uno de sus **(senos)** componentes **(tersos)** vendiendo dos mil pesetas al día, usted recibirá al mes más de sesenta mil pesetas. Si a esto sumamos **(mil enanos discursivos con gracioso ajilimójiles verbal)** los ingresos procedentes de su trabajo **(en la resta del mismo llegamos al ocio)**, el sueldo será **(negocio)** un sueño, pura quimera para cualquier jefe de empresa. Dentro de unos minutos haremos **(el amor)** en la pizarra las operaciones que necesitemos para que vean con claridad que esto que les digo no es un sueño **(certeza absoluta que todos están dispuestos a aceptar)**, sino dinero **(doscientos culos arrojando la pulcra moneda)** constante, constante **(¡qué no descansen: lavativas para todos, y a barajar!)** y sonante **(las argenteantes monedas en su montón oterizante cantan la dulce canción del progreso)**. Así funcionamos nosotros: con dinero; y así funciona la sociedad **(mire usted, marxista a la búsqueda de acólitos: aquel siniestro señor de la gabardina está tirando de la cadena; le aviso)**. Usted es la clave **(es lo que yo le digo)**. Nuestro lema es: hazte con el futuro sin olvidar que el futuro nos pertenece a todos **(papel de seda con la inscripción en letras doradas de la empresa es repartido a todos los oyentes)**. Ahora bien, pregunten sin timidez, estamos entre amigos, ¿no? **(aviso: ¡aquel jodío está tirando de la cadena)**, y muy probablemente, dentro **(todos, deslumbrados por las excrecencias, cierran los ojos)** de unos días estaremos luchando en las mismas filas. **(Ruido de huracán, de catarata arrasando la ciudad.)** Será un honor para mí tenerlos a mi lado. Hay mucho que hacer y que aprender **(ejercicios intestinales para ambos sexos)** y que ganar **(conseguir cagar al sol sin quemarse el culo)**, y yo me siento **(a mí mismo como insigne cagador)** orgulloso **(el yo se lo dice todo)** de saberme hijo de un empresa como ésta.

Una descarga semejante a la caída de las cataratas de Iguazú se oyó arrasar la sala desde la altura imaginaria de una hermosa cisterna. Por el dédalo de las cañerías una moneda erra nostálgica de su metáfora: la luz solar y su poderío.

Mi compañero, que me había estado apretando el brazo en ciertos momentos del discurso que sin duda le parecían emocionantes, me manifestó su asombro al ver que había tomado nota de todo lo que su colega había expuesto. Le dejé el cuaderno y le pregunté por el cuarto de aseo. Por suerte, estaba cerca de la salida. Salí a la calle. La mañana era como un gran vaso de cerveza, brillante, lleno de burbujas. Un inútil y maravilloso día de sol. Nada que hacer, nada que no fuera pasear y detenerme aquí y allá gastando mi tiempo generosamente, derrochándolo como en una fiesta. Desde la esquina de la calle volví la cara y pronuncié estas dos conchas huecas de palabras: **¡NO QUIERO!**

Juan Malpartida



Los primeros lectores de *Azul...*

I

En su síntesis de *Las corrientes literarias de la América Hispánica* (1945), Pedro Henríquez Ureña establece la repercusión que tuvo *Azul...* entre los modernistas hispanoamericanos. Aludiendo a los *relatos breves y apuntes* de la primera edición, afirma que ésta *sentó un modelo de elegancia frívola, ahora pasada de moda, tanto más cuanto mayores fueron la admiración y el eco que despertó en su día*[1]. Un *modelo*, modo o manera ejemplar, una suma de cualidades y, más que una voluntad, una efectiva capacidad de estilo. Un modelo que, como es muy sabido, suscitó el reconocimiento consagratorio de don Juan Valera[2]. Pero también, especialmente a partir de su segunda edición aumentada de 1890, un impacto resonante y fecundo que resultaría significativo para el desarrollo de las letras hispánicas.

Ya lo han advertido incontables críticos e historiadores. Y, entre ellos, preferimos recordar al nicaragüense Luis Alberto Cabrales cuando señala que *Azul...*, desde 1888, se difundió por el continente, siendo recibido «con cálido entusiasmo, como el nuevo evangelio poético. Numerosos grandes escritores —especifica— han escrito más tarde sus recuerdos emocionados de sus primeras lecturas de *Azul*. Manuel Gutiérrez Nájera ha narrado cómo llegó a sus manos, en México, y cómo lo llevó, exultante, al café en que se reunían jóvenes literatos, agitando en el aire sus páginas como puñados de banderas. Y la emocionada lectura, y el influjo súbito sobre los nuevos poemas y prosas que luego escribieron. Gómez Carrillo, en páginas inolvidables —continúa—, ha narrado también la emoción con que fue recibido en Guatemala. Y así por todos los rumbos de la América hispana»[3].

Ejemplifiquemos algunos hechos de la justa admiración y el eco creador de *Azul...*, comenzando con la reseña de *El Mercurio*, diario de noviembre de 1888: La prosa lo atrae y sus páginas, en períodos de extraña y elegante construcción, ofrecen a cada

[1] *Pedro Henríquez Ureña:* Las corrientes literarias en la América Hispánica. *(3ª. reimp.) México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 181.*

[2] *En sus dos archiconocidas epístolas: «A D. Rubén Darío», publicadas en* Lunes de El Imparcial, *Madrid, 22 de octubre, 1888 la I y en* Ibid., *28 de octubre, 1888 la II. Ambas fueron reproducidas por diarios de Norte y Sur América, como* Las Novedades *de Nueva York y* La Tribuna *de Santiago de Chile (del 23 al 26 de enero de 1889) y recogidas por Valera en sus* Cartas americanas. *Primera serie. Madrid, Fuentes y Capdeville, 1889, pp. 213-217.*

[3] *Luis Alberto Cabrales;* Rubén Darío. Breve biografía. *Managua, Publicaciones de la Secretaría de la Presidencia de la República, 1964, pp. 16-17.*

instante expresiones de brillo, de intención, de energía, presentando la idea bajo su faz más poética y seductora. La poesía lo subyuga y embelesa, y sus cantos, por consiguiente, parecen primorosos ramilletes de flores o vírgenes florestas, a las cuales sólo podría criticárselas a veces la espesura del follaje...[4]

El anónimo redactor de estas líneas se hallaba entre los seguidores de la *praxis* estética de *Azul*...que conmovía los ambientes literarios de Santiago y Valparaíso. Así lo reflejó una extensa e intensa polémica entre el prologuista De la Barra —de 50 años— y otro admirador de Darío: Manuel Rodríguez Mendoza, ventiañero impugnador de aquél. La polémica se diluiría en eruditas disquisiciones del «decadentismo» de Darío, cuyo planteamiento en el prólogo de *Azul*... Rodríguez Mendoza creyó advertir una sutil malintención. Pero De la Barra aclararía bien las cosas en el último de sus artículos publicados en *La Tribuna* de Santiago (su contrincante elaboró dos, aparecidos en *El Heraldo* de Valparaíso):

> Quien haya leído el prólogo que hice para el *Azul*... de Darío, lleno de galanterías y de elogios merecidos y por él muy agradecidos, no podrá extrañar la furia intempestiva con que ese pobre joven me ha agredido suponiendo que yo ataco a Darío y que él está obligado a defenderlo de imaginarios ataques[5].

Pero volvamos al mexicano Gutiérrez Nájera (1859-1895) y al guatemalteco Gómez Carrillo (1873-1927). Aparte de sus oportunos testimonios evocados por Cabrales, ambos continuarían elogiando a Darío por su pequeña obra trascendente. Si el primero se refirió, tres años antes de morir, al «hechicero de *Azul* de Rubén Darío, aladino maravilloso, el rey del color, príncipe veneciano de cuya elegantísima escarcela van cayendo perlas...»; el segundo admiraría «el genio raro y complicado que supo crear el libro *Azul*..., collar magnífico en donde los tibios reflejos de la perla contrastan con el rayar luminoso del diamante»[6].

Por su parte, en Nicaragua uno de los amigos más cercanos de Darío, el periodista Pedro Ortiz (1859-1892), ante la noticia de la edición de *Azul*..., obtuvo una orden del presidente Evaristo Carazo para reanudar la impresión de su olvidada colección de *Epístolas y poemas*, logrando publicarla —ese mismo año— con el título de *Primeras notas*(Managua, Tipografía Nacional, Calle de Zavala, nº. 61, 1888)[7].

Mientras tanto, en España y los países americanos de habla española las reproducciones de la piezas de *Azul*... eran profusas. En julio de 1890 *La España Moderna*, de Madrid, publicó «Invernal»[8]. Entre mayo y noviembre del mismo año, *La Ilustración-Revista Hispano-Americana*, también de Madrid, difundió otras dos composiciones de la primera edición («Anangké» y «Pensamiento de otoño») y una de la segunda («A una estrella»). La misma revista insertaba en sus columnas, al año siguiente, «Palomas blancas y garzas morenas»[9].

Desde su periódico salvadoreño *La Unión*, Darío había promovido esa campaña difusora con la publicación, en noviembre de 1889, de «El sátiro sordo» —cuento que ingresaría a la segunda edición de *Azul*...— y, posteriormente, de casi todo el contenido de la primera y de «La muerte de la emperatriz de la China», segunda pieza narra-

[4] *Gacetilla titulada «Rubén Darío», en* La Estrella de Guatemala, *tomo XII, núm. 723, viernes 16 de noviembre, 1888, p. 3, columna 3; reproducida en Diego Manuel Sequeira:* Rubén Darío criollo en El Salvador... *León, Editorial «Hospicio», 1964, p. 236.*

[5] *Citado por Juan Loveluck en «Una polémica en torno a* Azul...*»,* Boletín del Instituto de Literatura Chilena, *Santiago vol. VI, núms. 13-14, 1967; y reproducido en* Estudios sobre Rubén Darío. *Compilación y prólogo de Ernesto Mejía Sánchez. México, Fondo de Cultura Económica, Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968, pp. 227-265.*

[6] *Ambas citas las consigna Pablo Steiner en su* Intermezzo en Costa Rica. Estudio bio-bibliográfico sobre Rubén Darío 1891/92. *Managua, Gurdián, 1987, pp. 72 y 73. Steiner las tomó, respectivamente, del* Diario del Comercio *y de* El Heraldo de Costa Rica, *correspondiente cada uno al 17 de marzo de 1892.*

[7] *Diego Manuel Sequeira:* Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética. *Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1945, p. 183.*

[8] España Moderna, *Madrid, año II, núm. XIX, julio, 1890, pp. 146-148; véase María Isabel Hernández Prieto: «Escritores hispanoamericanos en revistas madrileñas»,* Anales de literatura hispanoamericana, *Madrid, nº. 16, 1987, p. 50.*

[9] *Carlos Lozano:* La influencia de Rubén Darío en España. *León, Editorial Universitaria, 1978, p. 13.*

tiva que también incorporaría a la segunda, concluida en Guatemala el 4 de octubre de 1890[10]. Mas también había recibido el escarnio y el desprecio de Leopoldo Alas *(Clarín)*, en el satírico *Madrid Cómico* y en junio de 1889, al igual que la valoración de Antonio Rubió y Lluch, no exenta de actitud recriminadora. Presentando una correspondencia del ilustre catedrático de la Universidad de Barcelona a don Rafael Reyes, ex redactor jefe de *La Unión*, Darío escribía el 10 de marzo de 1890 en ese mismo periódico:

> El que estas líneas traza, tiene a honra publicar en el diario de su dirección, carta de tal importancia y aprovecha la oportunidad para agradecer al literato catalán los elogios que respecto a él se sirvió escribir, en una de las cartas que dirigió al poeta don José Joaquín Ortiz, y que fueron publicadas en *El Correo de las Aldeas*, de Bogotá. Pero también se atreve a decir al señor Rubió y Lluch, que no es justo juzgar por un fragmento la tendencia de una obra y menos el carácter y fondo moral de un escritor. Y que Valera, su gran compatriota, procedió de otra manera al ocuparse en el libro *Azul...*, libro cuyo autor cree limpio de blasfemia, obscenidad o chiste torpe, y el cual es el que debe haber provocado cierta aversión de don Antonio[11].

El mismo 10 de marzo de 1890 D. Martinto comunicaba a Darío desde Buenos Aires, lo siguiente: «Conocía sus libros *Abrojos* y *Azul...* que me procuró Rafael Obligado, y su lectura me reveló al instante un poeta, siempre poeta, en la prosa y en el verso. Original, sin caer en lo extravagante, usted en sus libros ha revelado un estilo nuevo, con un color y una luz que difícilmente se encuentran en los poetas españoles»[12]. Y le añadía, poniendo en su punto el «galicismo» de *Azul...*, reclamado chauvinista y exageradamente por la crítica peninsular de la época:

> Se pretende que Vd. imite a los franceses, que ama con especial cariño a Catulle Mendès, y aunque estoy conforme con ello en lo que se relaciona a la parte plástica, a la factura de sus obras, no pienso lo mismo acerca de su fondo. En Vd. hay mucho más espontaneidad, muchos más quilates de pensamiento que en el autor de *Kamadina;* y al seguir en algo su modo *(sa manière,* como dicen los franceses) lo ha hecho con la misma independencia que Sully Proudhomme y Coppée, que más que Vd. aún se dejaron influenciar por la poética y retórica de los parnasianos[13].

Entonces no se advertía que el «afrancesamiento» de los modernistas hispanoamericanos, encabezados por Darío, era común al de algunas literaturas coetáneas de Europa como la portuguesa, la italiana, la catalana e incluso la española[14].

Azul..., mientras tanto, seguía siendo acogido y admirado en la América hispánica. El salvadoreño Joaquín Méndez elogiaba «La canción del oro» en un comentario a la *Galería poética centroamericana* (1888) del guatemalteco Ramón Uriarte, quien había tratado con parquedad a Darío, incluido en el tercer volumen de esa colección[15]. El argentino Mariano de Vedia, a once meses de la aparición de *Azul...*, en la Tipografía «Excelsior», de Valparaíso —el 30 de julio de 1888— emitía la primera crítica en su país sobre dicho breviario, asentando una afirmación muy interesante para el momento: *El americanismo robusto, sano, diríamos salvaje, que se descubre en el fon-*

[10] *Diego Manuel Sequeira:* Rubén Darío en El Salvador, op. cit., *pp. 213-227.*

[11] *Rubén Darío: «Una carta de Rubió y Lluch» en* La Unión, *año II, núm. 153, San Salvador, sábado 17 de mayo de 1890; transcrito en Diego Manuel Sequeira:* Rubén Darío en El Salvador, op. cit., *pp. 232-234.*

[12] *D.D. Martinto: «Una carta literaria» en* La Unión, *año II, núm. 153, San Salvador, sábado 17 de mayo de 1890; transcrito en Diego Manuel Sequeira;* Rubén Darío en El Salvador, *op. cit., pp. 232-234.*

[13] Ibid.

[14] *Joan-Lluis Marfany: «Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *Madrid, nº. 382, abril, 1982, p. 89.*

[15] *Diego Manuel Sequeira:* Rubén Darío en El Salvador, op. cit., *pp. 236-237.*

do de la literatura de Rubén Darío, a través de su prosa y de sus versos delicadísimos y sutiles[16]. Y otro argentino, Casimiro Prieto y Valdés, reproducía «El velo de la Reina Mab», con tres ilustraciones alusivas, en su *Almanaque sudamericano para 1890*[17].

Pero fue un entusiasta coetáneo de Darío, el cubano Julián del Casal (1863-1893), quien desde el periódico *La Habana Literaria*, el 15 de noviembre de 1891, reconoció ampliamente lo que estaba a la vista en el mundo hispanoparlante: Entre los grandes escritores hispanoamericanos de la última generación, hay uno notabilísimo, Rubén Darío, que por su fantasía, por su estilo y por sus lucubraciones, más que un escritor nicragüense parece un artista parisiense... Es muy joven todavía[18]. Informado de la repercusión de *Azul...* y de su autor, quien andaba en los 24 años, Casal añadía: Tras los años de aprendizaje, ha llegado a imponerse en las regiones en que resuena el idioma castellano. Ya en Europa se le comienza a estudiar..., para insistir en el encanto propio y la verdadera originalidad que demostraba poseer altamente Darío en su citado breviario.

He aquí el extenso párrafo con el cual el desventurado poeta cubano concluía su comentario y que, por ser casi desconocido, reproducimos: «¿Qué es *Azul?* Un estudio de pintor, hecho a la pluma, donde las miradas, como mariposas inquietas, revolotean de un extremo a otro, sin acertar a detenerse. La fantasía, el hada bienhechora del artista, lo ha decorado de joyas artísticas. Trasponed la fachada blanca, donde negra golondrina al fulgurar de prismática estrella, asciende el *azul;* cruzad el vestíbulo alfombrado, donde hallaréis, como guardias de honor, dos veteranos literatos (aludía a Juan Valera y a Eduardo de la Barra, JEA), y penetrad luego, sin vacilación alguna, en el férico interior»[19].

Aunque con más elementos de glosa o *pastiche,* que de aproximación crítica, el testimonio de Casal resulta oportuno para confirmar la repercusión creadora de *Azul...* Continuemos transcribiéndolo:

¿Que os agrada más? ¿Será aquella tapicería medioeval, sobre cuyo fondo ceniciento se destaca la figura del *Rey Burgués,* con sus esclavas desnudas, con sus galgos alígeros, con sus trompas broncíneas y con su trovador moribundo en los jardines? ¿O es aquel fresco antiguo, a la manera de Puvis de Chavannes, en que el *Sátiro Sordo,* coronado de pámpanos y erizado de vellos, corre lascivamente tras las ninfas desnudas, seguido de la alondra o el asno? ¿No ansiáis reposar en el parque de aquel castillo, enarenado de oro, oloroso a flores primaverales y poblado de estatuas marmóreas, para ver a la *Ninfa* emergiendo del estanque de los cisnes? ¿Qué diréis de esa marina crepuscular, donde los lancheros narran, a la caída de la tarde, la historia del hijo de tío Lucas, aplastado por *El Fardo?* Preferís oír, en la calle de los palacios de mármol, sombreada de álamos, al poeta hambriento que, con su traje haraposo y con su sombrero raído, entona la *Canción del oro,* después de mordisquear un mendrugo de pan? ¿Os deleitan más los cuadros de género? Entrad en ese café parisiense, que parece dibujado por Forain, a la hora verde, donde improvisa *El pájaro azul.* Si nada os retiene todavía, mirad los cuadros *panneaux* que, bajo el rubro de *El Año Lírico,* se encuentran en la parte central. Eugenio Delacroix hubiera firmado el que se denomina *Estival.* Aún os queda más que admirar. Escudriñando los rincones si queréis algo exótico, contemplad ese *kakemono* donde la *Emperatriz de la China,* bajo su quitasol niponés, con su dalmática de seda roja, bordada de dragones, muestra

[16] *Pedro Luis Barcia: «Rubén Darío en la Argentina», en* Escritos dispersos de Rubén Darío... *La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968, p. 21.*

[17] Ibid. *p. 238 y Alejandro Montiel Argüello:* Rubén Darío en Guatemala. *Guatemala, Talleres de Litografías Modernas, 1984, p. 38.*

[18] *Julián del Casal: «Rubén Darío: Azul y A. de Gilbert», en* La Habana Literaria, *15 de noviembre, 1891; compilado en* Prosas. *Tomo I. Edición del Centenario. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 170.*

[19] Ibid., *p. 172.*



su sonrisa de ídolo entre un bosque de japonerías. Además encontraréis al paso, ya una estatua ecuestre de Caupolicán; ya un plato de porcelana, con una *Venus* moderna en el centro; ya una serie de medallones, sobre cuyos fondos bronceados se destacan varios bustos modernos entre ellos el de Walt Whitman: «con su soberbio rostro de emperador»[20].

Como se ve, el soneto «Walt Whitman» sería el texto más memorable de esta segunda edición de *Azul...* (1890) para Casal. Y, curiosamente, lo sería también para Jorge Luis Borges (1899-1986), quien en su estudio sobre Leopoldo Lugones sostiene la indiscutible importancia histórica de la obra a que pertenece[21]. Y es que *Azul...* constituiría el libro-guía, el *vademecum* de la segunda generación del modernismo hispanoamericano que tuvo sus representantes mayores en Leopoldo Lugones (1874-1938) en Argentina, Julio Herrera y Reissig (1875-1910) en Uruguay, José Santos Chocano (1875-1934) en Perú, Guillermo Valencia (1873-1943) en Colombia, Rufino Blanco Fombona (1874-1944) en Venezuela y Amado Nervo (1870-1919) en México.

Azul..., pues, resultó un texto de una concertación armoniosa que carecía de precedencia alguna, a pesar de los aislados antecedentes que el *a posteriori* rastreo erudito ha procurado exhumar en nuestros días. Porque, al contrario del *Ismaelillo* (1882) de Martí, *Azul...* fue una obra determinante y suficientemente leída en su tiempo para que influyese no sólo en América sino también en Europa. El propio Darío, en «Los colores del estandarte» —publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 27 de noviembre de 1896—, ya se refería a la influencia renovadora de *Azul...*, afirmando que «...fortuna tuvo en España, y aún en Francia, donde Peladán imitó francamente mi *Canción del oro* en su *Cantique de l'or*, que sirve de prólogo a *Le Panthée...*»[22].

No vamos a puntualizar de qué manera *La Canción del oro* inspiró el *Cantique de l'or* de Joseph Peladán (1859-1918), poeta francés aficionado al ocultismo que representaba el decadentismo antipositivista. Ya lo ha emprendido Max Henríquez Ureña en un estudio sobre este feliz poema en prosa[23]. Tampoco detallaremos su incidencia nutricia en los *Mascarones de proa* de Pío Baroja (1872-1956), como lo sostiene Antonio Oliver Belmás[24]. Basta suscribir lo que el argentino Pedro Luis Barcia considera *el primer caso de influencia literaria que el nicaragüense (Darío) ejerció en nuestra literatura (la argentina): que* «La Canción del Oro» suscitó el poema en verso «Canción del oro» (1892), aparecido en *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, de Leopoldo Díaz (1874-1937)[25].

Basta, igualmente, recordar que Darío impuso su renombre en España, tras su primera visita a finales de 1892, con *Azul...*; así lo señala Carlos Lozano al transcribir unas líneas de las palabras introductorias de Salvador Rueda (1857-1933) a su libro *En tropel* que se explican por sí mismas: «Como sabe el público español, se halla entre nosotros, y ojalá se quede para siempre, el poeta que, según frase de mi querido amigo Zorrilla de San Martín, autor de *Tabaré*, más sobresale en América Latina: el divino visionario, maestro de la rima, músico triunfal del idioma, enamorado de las abstracciones y símbolos y quintaesenciado artista que se llama Rubén Darío»[26]. Y Rueda proseguía:

[20] Ibid.

[21] *Jorge Luis Borges:* Leopoldo Lugones *(2ª. ed.) Buenos Aires, Ediciones Pleamar, 1965, p. 21.*

[22] *Rubén Darío: «Los colores del estandarte», en* La Nación, *Buenos Aires, 27 de noviembre, 1896; reproducido en Juan Carlos Ghiano:* Rubén Darío. *Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1967, p. 56.*

[23] *Max Henríquez Ureña: «Dos apostillas anecdóticas acerca de Rubén Darío. («La letanía del oro» y «Al sonoro rugir del cañón»), en* Cuadernos Universitarios, *2ª. serie, año I, nº. 2, enero, 1967, pp. 3-6.*

[24] *Antonio Oliver Belmás:* Este otro Rubén Darío. *Barcelona, Editorial Aedos, 1960, p. 411.*

[25] *Pedro Luis Barcia: «Rubén Darío en la Argentina», en* Escritos dispersos de Rubén Darío, op. cit., *pp. 24-25.*

[26] *Salvador Rueda y Santos:* En tropel. *Madrid, Biblioteca Rueda, 1892, p. 11; citado en Carlos Lozano:* La influencia de Rubén Darío en España, op. cit. *pp. 17-18 y 27.*

Sabiendo yo cómo su afiligranada pluma labra el verso, le he ofrecido las primeras páginas de esta obra para que en ellas levante su pórtico, que es lo único admirable que va en este libro, a fin de que admiren tan brillante poeta los españoles. Soy yo quien sale perdiendo con esta portada, porque ¿qué lector se va a hallar a gusto en el edificio de este libro, sin luz ni belleza, después de haber visto arco tan hermoso?

...Doy públicamente las gracias a mi amigo el poeta autor de *Azul*..., que tan egregia genealogía supone a mi pobre musa, y deténgase el lector en el frontis y no pase de él si quiere conservar una bella ilusión[27].

Objetivamente, pero sin proponérselo —antes bien con respetuoso entusiasmo y admiración reverencial por los valores intelectuales de la Madre Patria— Darío causó una impresión favorable con su ya formada personalidad poética[28]. De manera que don Marcelino Menéndez Pelayo, poseedor de la primera edición de *Azul*... —seguramente enviada por el propio Darío— no tuvo más remedio que dedicarle unas líneas en su *Antología de poetas hispanoamericanos* (1892), encargada por la Real Academia Española con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, pese al criterio de no incluir en ella, ni estudiar, a los creadores vivos[29]. Más aún: Andrés González Blanco, uno de los primeros críticos españoles que asedió seriamente a Darío, atribuye a éste una temprana influencia en los escritores peninsulares surgidos a finales de siglo:

La época pedía a gritos el nuevo pan de vida; se habían agotado los manantiales de léxico y de estilo que dieran vigor a la literatura castellana, urgía una renovación total del verso y de la prosa. En *Azul*..., Rubén Darío comenzó a desentumecer la prosa...[30].

Y también el verso. Implícitamente lo daba a entender nada menos que don José Alcalá Galiano, en septiembre de 1892, durante el Congreso Literario Hispanoamericano organizado también con motivo del IV Centenario de América. En efecto, Alcalá

[27] *Ibid.*

[28] *Léase, como ejemplo sin par, la carta de Valera a Marcelino Menéndez Pelayo, fechada el 18 de septiembre de 1892: «Veo en él (Darío) lo primero que América da a nuestras letras, donde además de lo que nosotros dimos, hay no poco de allá. No es como Bello, Heredia, Olmedo, etcétera, en quienes todo es nuestro y aún lo imitado de Francia ha pasado por aquí, sino que tienen bastante del indio sin buscarlo, sin afectarlo, y además no diré lo imitado, sino asimilado e incorporado de todo lo reciente de Francia y de otras naciones; está mejor entendido que aquí se entiende, más hondamente sentido, más diestramente reflejado y mejor y más radicalmente fundido con el ser propio y castizo de este semi-español, semi-indio...». Tiene —agregaba— «mucho de insólito, de nuevo, de inaudito y de raro, que agrada y no choca porque está hecho con acierto y buen gusto. Ni hay tampoco afectación, ni esfuerzo, ni prurito de remedo, porque todo en Darío es natural y espontáneo, aunque primoroso y como cincelado. Es un muchacho de veinticuatro o veinticinco años, de suerte que yo espero de él mucho más. Y me lisonjeo de que usted ha de pensar como yo cuando lea con atención o bien oiga lo que escribe este* poeta en prosa y en verso. *Y no me ciega ni seduce su facha que no es todo lo buena que pudiera ser, ni su fácil palabra, porque es encogido y silencioso»* (Epistolario de Valera a Menéndez Pelayo. 1877-1905. *Madrid, 1946, pp. 446-447).*

[29] *Las famosas líneas dicen: «Una nueva generación literaria ha aparecido en la América Central, y uno por lo menos de sus poetas ha mostrado serlo de verdad» («América Central», en* Historia de la poesía hispanoamericana. *Madrid, Librería General de Victoriano Suáres, 1911, tomo I, p. 211) En cuanto al dato de la primera edición de* Azul... *en la biblioteca del maestro hispánico, se encuentra en* Menéndez y Pelayo y la hispanidad. Epistolario. *(Segunda edición aumentada con nuevas cartas, notas e índices). Santander, Junta Central del Centenario de Menéndez Pelayo, 1955, p. 33.*

[30] *Andrés González Blanco:* Rubén Darío. Estudio preliminar. *Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1910, p. 298.*



Galiano vinculaba dos hechos: la presencia de Darío en esa conmemoración *(el pintoresco, elegante y vigoroso Rubén Darío, uno de los vates de más alto vuelo del Parnaso americano)* y el contagio de la moda «con el morbo galo» y la naciente afición de los españoles a «los libros franceses, más palpitantes de interés y *modernismo*»[31]. Por su lado, en la memoria leída el 26 de octubre del mismo año en la misma oportunidad, don Miguel Carrasco Labaldía identificaba a Darío entre sus oyentes con estas palabras, en las cuales citaba una pieza en verso y tres en prosa de *Azul...*:

> Rubén Darío, tan original e ilustrado como buen prosista, y acaso todavía mejor poeta, autor del *Anangké* y de los preciosos cuentos. *El velo de la Reina Mab, La canción del oro (sic)* y *El Rubí*[32].

Mas este desentumecimiento renovador lo proseguiría el propio Darío al escribir o publicar entonces, a lo largo de su primera estadía española de tres meses, no sólo el «Pórtico» de *En tropel* sino «Blasón» —en el abanico de la marquesa de Peralta—, «El elogio de la seguidilla», «Friso» y «A Colón», leído en la última tertulia antes de su regreso a Nicaragua. El propio Valera evocaría ese sorprendente impacto poético en sus *Ecos argentinos* (1901): «No poco de esto vi yo, noté y celebré en los versos y en la prosa del primer librito de Rubén Darío que llegó a mis manos, titulado *Azul*... Mayores alabanzas di aún, y más me agradaron por su novedad extraña, los versos que Rubén Darío compuso y publicó en Madrid... las 'seguidillas', los 'centauros' y 'el pórtico' al libro *En tropel* de Salvador Rueda»[33].

Finalmente, una pieza de «El año lírico» —principal cuerpo poético de la primera edición de *Azul*...— figuró en una de las obras de la cronista española que firmaba con su apellido de casada: Baronesa de Wilson. Se trata de la transcripción casi íntegra de «Autumnal» —o canto al amor melancólico— con que la Baronesa concluía su *epístola nicaragüense* «Al pie del Momotombo», escrita en 1892 y precedida de estas emotivas palabras enjoyadas:

> Anda por el mundo un genial soñador que tiene en su mente todas las fantasías líricas y todos los idealismos aderezados con peculiares, exquisitos hechizos, nota culminante en el Parnaso nicaragüense. El por sí solo, y amén de otras categorías que a la historia y a la política dan realce, es la opulenta y robusta muestra de lo que vale la sabia intelectualidad en la patria de Rubén Darío, el originalísmo bardo de las filigranas, vaciadas en moldes hermosos, saturadas de fragancias helénicas y búcaros orientales.
>
> Permítasenos apartarnos de la prosa en gracia de un fragmento de corte singular, tomado de la composición *Autumnal (sic)*:
>
> *Una vez sentí el ansia*
> *de una sed infinita...*[34]

II

Como lo señaló Rubén Darío, el impacto literario de Azul... abarcaría España y Francia; pero, sobre todo, Hispanoamérica a causa de su novedad y quintaesenciada belleza:

[31] *José Alcalá Galiano: «Memoria... acerca de los servicios que, en el desempeño de su cargo, pueden prestar los cónsules para mayor seguridad del comercio de libros y obras artísticas, y planteamiento del giro consular entre los estados hispanoamericanos y España», en* Congreso Literario Hispano-Americano organizado por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles e iniciado por su presidente el Excmo. Sr. D. Gaspar Núñez de Arce. *(31 de octubre a 10 de noviembre de 1892. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1893, p. 555).*

[32] *Miguel Carrasco Labadía: «Apuntes para una memoria acerca de las razones de conveniencia general que aconsejan la conservación en toda su integridad del idioma castellano, en los pueblos de la gran familia hispano-americana», en* Congreso Literario Hispanoamericano, op. cit., *p. 266.*

[33] *Citado en Carlos Lozano:* La influencia de Rubén Darío en España, op. cit., *p. 24.*

[34] *Baronesa de Wilson:* América en fin de siglo. Sucesos. Actualidades. Apreciaciones. Semblanzas. Datos históricos. *Barcelona, Imprenta de Henrich y C. (S. A.: 1896), p. 148.*

«...una pura maravilla de una imaginación y un frescor sin iguales —lo definió uno de los discípulos chilenos del nicaragüense—, de un arte y un gusto sin antecedentes en las letras castellanas»[35].

Al respecto, ya hemos visto algunos ejemplos de la profunda resonancia de las dos primeras ediciones de *Azul*...., ubicados entre 1888 y 1892; ahora pasamos a detallar otros más, no menos significativos, partiendo de 1893.

Al año siguiente, con páginas de su pequeño libro renovador, Darío ingresaba como literato famoso a una serie editorial donde figuraban el italiano Alejandro Manzoni, el norteamericano Mark Twain y el español Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros. Aludimos a la «Colección de Grandes Escritores Nacionales y Extranjeros» que en Bogotá, Colombia, publicaba Jorge Roa como director de su *Librería Nueva*. En efecto: el tomo IV, correspondiente a 1894, incluyó siete piezas de *Azul*..., tomadas de su segunda edición: «El rey burgués», «El fardo», «El velo de la reina Mab», «Álbum porteño», «La muerte de la emperatriz de la China», «El pájaro azul» y «La canción del oro»[36].

El mismo año de 1894 aparecía en México la *Revista Azul* (1894-1896), dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera, cuyo título era una traducción de la parisiense *Revue Bleue*. Mas, en su selección —según Max Henríquez Ureña— «influyeron otras circunstancias, empezando por el *Azul*... de Rubén Darío, que fue un toque de clarín para la juventud literaria de la América Española»[37].

Un año después, en Santo Domingo —capital de la República Dominicana— la revista *Letras y Ciencias* consagraba a Darío y a su obra inaugural este elogioso comentario: «Su libro *Azul* es joyel de maravillas artísticas. En el cielo azul brillan a miríadas los soles como notas del himno universal: el Cosmos. Así las joyas del libro *Azul* de Rubén Darío[38]. Escrito por Seferino Henríquez y Carvajal, apareció en marzo de 1895.

Para entonces, la influencia de *Azul*... era arrolladora y constituía un punto de partida histórico: el anuncio más compacto y revelador del *modernismo*. Este vocablo Darío lo había utilizado, por vez primera, en su ensayo «La literatura en Centroamérica» *(Revista de Artes y Letras,* Santiago de Chile, tomos XI y XII, 1888) en un sentido general y, dos años más tarde, en «Fotograbados. Ricardo Palma», artículo sobre su visita al tradicionalista peruano, para aplicarla al *espíritu nuevo* que unía y animaba

[35] *Francisco Contreras:* Rubén Darío. Su vida y su obra. *Barcelona, Tipografía «Cosmos», 1930, p. 165.*

[36] *José Jirón Terán: «Las siete primeras ediciones de* Azul...», *en* Nuevo Amanecer Cultural, *Managua, 6 de agosto, 1988. En realidad, desde la primera edición de* Azul... *Darío comenzó a figurar en obras de referencia. Por ejemplo su primera biografía, cuyos datos suministró él mismo oportunamente, había aparecido en el* Diccionario Enciclópedido Hispano-Americano, *vol. VII. Barcelona, Montaner y Simón, 1890, pp. 99-100.*

[37] *Max Henríquez Ureña:* Breve historia del modernismo. *México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 68. También Boy-G. Carter: «La* Revista Azul: *la resurrección fallida...», en* El Modernismo. *Edición de Lily Litvak. Madrid, Taurus Ediciones, 1981, p. 13.*

[38] *Citado por Emilio Rodríguez Demorizi:* Rubén Darío y sus amigos dominicanos. *Bogotá, Ediciones Espiral, 1948, p. 13.*



a un *triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española*[39]. Posteriormente, en 1893 se refirió a «las lecciones de modernismo» impartidas, entre 1884 y mediados de 1886, por Ricardo Contreras y Modesto Barrios[40].

En el mismo año de 1893, a raíz de su arribo a Buenos Aires, Darío fue saludado con mucho entusiasmo por los grandes diarios de la capital argentina. En el principal de ellos, *La Nación*, se leía: «*Rubén Darío. Bienvenida.* Desde ayer se encuentra en Buenos Aires, en el hotel Frascati, e invistiendo el cargo de cónsul general de Nicaragua (lo era de Colombia, JEA), nuestro distinguido colaborador Rubén Darío (...) Buenos Aires, que es artista por más que se la trate de comercial y prosaica; Buenos Aires, que ha modelado su espíritu sobre el de París, enseguida descubrió en el autor de *Azul*... al primer artista que en lengua castellana escribía páginas llenas de impresiones frescas, esmaltadas y buriladas con el primor y la delicadeza de matices que tanto admira en Daudet, en Catulle Mendès, en Flaubert, en Zola y en los incomparables Goncourt»[41]. Como se ve, *Azul*... constituía el pedestal de la fama literaria de Darío, y las fuentes en que se había embebido para producirlo no le eran desconocidas a sus colegas de *La Nación*.

Ocho meses más tarde, cuando su obra ya había influido desmesuradamente en los jóvenes, Roberto J. Payró —con el seudónimo de *Tomasito Buenafé*— escribió un artículo, titulado precisamente «Azul», para hacer una justa llamada de atención a las numerosas ponderaciones desmesuradas recibidas por el poeta. A esa curiosa pieza, publicada en *La Nueva Revista* —abierta al nuevo clima introducido por Darío— pertenecen estos párrafos:

> Hay quien atribuye a Rubén Darío el *engouement* de azul. Es como si a Noé lo pusieran preso cada vez que un borracho promueve escándalo en la vía pública.

[39] *Rubén Darío: «Fotograbados. Ricardo Palma», en* El Diario de Centroamérica, *Guatemala, 23 de agosto, 1890; reproducido en* El Perú Ilustrado, *Lima, 8 de noviembre , 1890. El título de ese artículo, pues, no es simplemente «Fotograbado» como lo ha señalado Ernesto Mejía Sánchez en sus* Los primeros cuentos de Rubén Darío *(México, Talleres Tipográficos de Adrián Morales, 1951) y Allen W. Philips en «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo»,* Revista Iberoamericana, *vol. XXV, nº. 47, 1959, pp. 41-64. Véase Alejandro Montiel Argüello:* Rubén Darío en Guatemala, *Guatemala, Litografías Modernas, 1984, pp. 57-60.*

[40] *Rubén Darío: «Historia de tres años» en Jesús Hernández Somoza:* Historia de tres años del Gobierno Sacasa. *Tomo primero, de agosto de 1889 a 31 de julio de 1892. León, Nicaragua, Tipografía «J. Hernández», 1893, pp. 16-17: «En aquel tiempo hubo en Nicaragua como un hermoso período de primavera literaria. Floreal vino por la influencia del maestro cubano (Antonio Zambrana, JEA). Se despertó el entusiasmo de la juventud. Los pocos hombres de letras que en la capital de la república residían, dieron conferencias, hicieron la propaganda de las letras. Modesto Barrios traducía a Gautier y sabía las primeras lecciones de modernismo... no las primeras, porque antes que él, con un gran escritor, Ricardo Contreras habíanos traído la buena nueva, predicándonos el evangelio de las letras francesas».*

[41] La Nación, *Buenos Aires, 14 de agosto, 1893. Citado por Pedro Luis Barcia: «Rubén Darío en la Argentina», en* Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires). *Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia. Advertencia por Juan Carlos Ghiano. Tomo I. La Plata, Universidad Nacional de la Plata/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968, p. 27.*

(...)Dentro de poco ¡qué! hoy mismo, tenemos color: el azul ha venido, el azul victorioso, el azul de las armonías, el de las auras, el azul de los pavos trufados, el azul de los perfumes de *boudoir*, el azul de todo lo visible, tocable, olible, gustable y oíble. El azul de Rubén convertido en microcosmos, el azul panteísta, el azul Alejandro, el azul potencia, el azul Dios.
Los muchachos se han bebido una tina de añil, y lo sudan hoy por todos los poros.
Han oído decir que Darío es decadente, que el decadentismo es la última palabra de la moda, que nadie es *fin de siècle* sin rendir culto al ídolo de la decadencia...
(...) Pero en cambio se han hecho decadentes en toda la extensión de la palabra. ¿Imitando a Rubén? ¡Quiá! La cosa es más sencilla y no hay para qué andarse por las ramas. Un libro de Rubén se llama *Azul*... pues azulemos, y cátanos aquí decadentes hechos y derechos[42].

Entonces ya era unánimemente aceptado, por no decir un lugar común, que *Azul*... había sido la partida de nacimiento del modernismo. En diciembre de 1894, la *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, en la que su autor colaboraba con regularidad, reproducía una galería del Cuerpo Consular rioplatense. El retrato de Darío iba acompañado de una nota bio-bibliográfica que en su inicio decía:

Rubén Darío. Cónsul General de Colombia en Buenos Aires. Nacido en Nicaragua, América Central, desde muy joven se trasladó a la república del Salvador. Después ha viajado mucho, y ha permanecido algunos años en Guatemala, Costa Rica, Chile, en donde publicó *el libro que ha iniciado el modernismo en América: Azul*... (El cursivado es nuestro, JEA). Quien lo presentó al mundo literario fue D. Juan Valera, de la Real Academia Española[43].

Pero a estos desconocidos testimonios habría que agregar otros tres. Nos referimos a uno del argentino Carlos Romagosa, quien el 15 de octubre de 1894 había afirmado —en el homenaje que el Ateneo de la ciudad de Córdoba tributó a Darío— que «en *Azul*... por primera vez se veían transportadas al idioma español las cualidades plásticas, pictóricas y musicales del francés»[44]. Y a otros dos del propio Darío. El primero, expuesto en una carta a su amigo chileno Pedro Nolasco Préndez, recordaba el entusiasmo que había despertado *Azul*... entre la juventud literaria de la América hispana: *Yo levanté con este libro* —aseguró— *una cordillera de poesía en todo el continente*[45]. Y el segundo, que databa el 10 de febrero de 1895, se encuentra en otra carta dirigida desde Buenos Aires a otro de sus amigos chilenos: Emilio Rodríguez Mendoza. Y dice: «Mis ideas respecto al movimiento que hoy se nota (...) las conoce usted, si ha leído los números de la *Revista de América*...» Desde luego, aludiendo al modernismo que estaba conduciendo y consolidando en Argentina, el nicaragüense aclaró que tal movimiento «ciertamente, tiene por base el zarandeado Azul...(¡Quién lo hubiera creído...! ¿Se acuerda?)»[46]. ¿El «*zarandeado* Azul...»?

Exacto. El *zarandeado* breviario discutido por exégetas jóvenes deslumbrados ante la lectura —individual o colectiva— de sus piezas y por viejos adscritos irremediablemente a la retórica tradicional, como aún lo estaban algunos críticos peninsulares. En España, pues, se continuaba negando la trascendencia de *Azul*... Ahora le tocaba asestar su «puñal con gracia» a Antonio de Valbuena (Miguel de Escalada) en sus

[42] La Nueva Revista, *Buenos Aires, nº. 15, 15 de abril, 1894, pp. 193-194; transcrito por Pedro Luis Barcia en «Rubén Darío en Argentina», ensayo, cit., p. 30.*

[43] *Transcrito en* Ibid. *p. 57.*

[44] *Transcrito por Teodosio Fernández en* Rubén Darío. *Madrid, Historia 16/Quorum, 1987, p. 61.*

[45] *Citado por Alberto Ghiraldo en* El archivo de Rubén Darío. *Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, pp. 307-308 («Cartas de Rubén Darío a Pedro Nolasco Préndez»).*

[46] *Publicado originalmente por su destinatario en* Remansos del tiempo. *Madrid, 1929, pp. 80-85, esta carta la reprodujo Raúl Silva Castro en* Rubén Darío a los veinte años. *(2ª. ed. corregida y aumentada). Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1966, pp. 348-351. Últimamente la ha difundido José Jirón Terán en «Diez cartas desconocidas de Rubén Darío»,* Cuadernos de Bibliografía Nicaragüense, *Managua, nº. 2, julio-diciembre, 1981, pp. 45-49.*



Ripios ultramarinos (1896). Ahí, en efecto, dejó uno de los más elocuentes ejemplos de la incomprensión poética o del sentido figurado de la poesía. Valbuena no pudo advertir la acertada aliteración de una frase de «Palomas blancas y garzas morenas» (*...sentados en el viejo muelle, debajo del cual el agua glauca y obscura chapoteaba musicalmente)* ni apreciar las descripciones originales de «Ananké» y de «Estival». Incluso llegó a cuestionar al mismo Juan Valera, («el epistolero español») en su labor valorativa de *Azul*... y al propio Darío. Éste, según Valbuena:

> Hará cosa de ocho años publicó un librito de versos y prosas titulado *Azul*, con un prólogo de Eduardo de la Barra (otro mal poeta, allá en Chile) y envió un ejemplar a nuestro D. Juan Valera.
>
> El cual D. Juan, en un acceso de benevolencia, o mejor dicho, en dos, de esos que suelen tener los ancianos, dedicó un par de aquellas *Cartas americanas* y soñolientas que publicaba en *El Imparcial* a encomiar y ensalzar la obra, diciendo tantas y tantas excelencias del azul folleto y del joven autor, que en América, las personas de más juicio creyeron que D. Juan hablaba con ironía, y que todo aquello era una sátira.
>
> Se equivocaban ciertamente los que tal creían. D. Valera hablaba en aquellas cartas con seriedad, aunque sin razón, por supuesto.
>
> Y el autor, agradecido, hizo una segunda edición de su *Azul*, poniendo en ella las cartas de D. Juan en cabeza de mayorazgo...[47]

Por su lado, ese mismo año, Leopoldo Alas *(Clarín)* mantenía su obsesión antihispanoamericana y antidariana en otro «Palique» publicado en *Madrid Cómico*[48]. Esta vez dirigía sus estocadas a José Santos Chocano y a *los azules*. En ese artículo, el nombre de Darío se asociaba con el vocablo *azul;* identificación que llegaría a ser absoluta[49].

En marzo de 1898, antes del viaje de su autor a España como corresponsal de *La Nación*, se proyectaba en Montevideo una reedición de *Azul*... Sin duda, la causa de esa nueva edición —la tercera— era la demanda que dicha obra tenía en Sudamérica. Nada menos que José Enrique Rodó era el editor: «Si cuando yo le anuncié a Darío que los editores estaban dispuestos a reimprimir *Azul* —escribió el pensador uruguayo a Luis Berisso en Buenos Aires— me hubiera enviado inmediatamente el libro, a estas horas estaría publicado. Pero, le repito, esto no es más que una postergación»[50]. Rodó especificaba a Berisso la conveniencia de que obtuviese «sin demora el ejemplar de *Azul* que necesitamos, porque teniéndolo yo en mi poder aprovecharía el primer momento de buenas disposiciones en el editor para decidirlo a realizar la obra»[51].

Ésta, al fin, no se llevaría a cabo. Sin embargo, su contenido impactaba tanto a Rodó que en su ensayo sobre Darío —o segundo volumen de la colección de opúsculos *La Vida Nueva*, aparecido a principios de 1899 y centrado en *Prosas profanas*— emitió este juicio definitivo: «El autor de *Azul* no es sino el boceto del autor de *Prosas profanas*. Entiéndase que me refiero exclusivamente al poeta, en este parangón de los dos libros; no al prosista incomparable de *Azul;* no al inventor de aquellos cuentos que bien podemos calificar de revolucionarios, porque en ellos la urdimbre recia y tupida de nuestra idioma pierde toda su densidad tradicional, y —como sometida a la acción del trozo de vidrio que, según Barbey d'Aurevilly, servía para trocar los fraques de

[47] Ripios ultramarinos *por D. Antonio de Valbuena (Miguel de Escalada) (Montón 3). Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1896, pp. 83-84.*

[48] *Carlos Lozano:* La influencia de Rubén Darío en España. *León, Editorial Universitaria, 1978, p. 36.*

[49] Ibid.

[50] *Carta del 4 de marzo de 1898 y fechada en Montevideo en Alberto Ghiraldo:* El archivo de Rubén Darío, op. cit., *p. 135.*

[51] Ibid., *p. 136.*

Jorge Brummel en gasas vaporosas— adquiere la levedad evanescente del encaje»[52]. He aquí las líneas de Rodó, tomadas de su famoso ensayo sobre Darío, a propósito de *Azul...:* libro sobre el cual prometía «un estudio más amplio»[53].

En mayo de 1899 se reproducía en la *Revista Moderna* de México un estudio más elogioso del poeta, firmado por su gran amigo argentino Luis Berisso. Aunque ya se había publicado *Prosas profanas* (1896, pero que no circularía hasta enero de 1897), el libro que lo inspiraba era *Azul...* Sus cuentos —caprichosos y radiantes como su nombre— tienen la exquisita florescencia tropical —anotó—, la nítida blancura de una estatua marmórea, la tersa brillantez de una coraza antigua, la movilidad de la onda y la transparencia del cristal[54] Y luego enumeraba cinco de ellos en una nota al pie[55].

Todas estas efusiones e impresiones señalaban la potencia innovadora de *Azul...:* librito que aún en 1900 era considerado «la piedra de escándalo» del movimiento modernista[56]. No en vano, como lo indicó su autor, había sido *buscado y conocido tanto en España como en América*[57]. Y asimilado, resultando quizás el caso más prominente el de José Asunción Silva (1865-1896).

Silva, en efecto, fue uno de los primeros en aprovechar la eficacia de *Azul...:* fuente de sus cuadros en prosa «Al carbón», «Pastel» y «La protesta de la musa», que procedían de las trasposiciones pictóricas de los *albumes* —porteño y santiagués— de «En Chile», segunda sección de la *editio princeps* de *Azul...* Ahí, pues, Darío usaba el epíteto raro e impresionista que aprendería a cultivar el lírico colombiano. Basta, para demostrarlo, un cotejo estilístico, la confrontación de los procedimientos para, con palabras, pintar cuadros (anota Luis Alberto Cabrales), que es lo que hacen ambos poetas en esas prosas[58]. Incluso en la Historia de mis libros (1913) señalaría su prioridad e influencias sobre Silva:

> La parte titulada «En Chile», que contiene «En busca de cuadros», «Acuarela», «Paisaje», «Agua fuerte», «La Virgen de la Paloma», «La cabeza, otra 'Acuarela'», «Un retrato de Watteau», «Naturaleza muerta», «Al carbón», «Paisajes» y «El ideal», constituyen ensayos de color y de dibujo que no tenían antecedentes en nuestra prosa.

[52] *José Enrique Rodó:* Hombres de América. Bolívar, Montalvo, Darío, *Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971, p. 142.*

[53] *Así, en la nota final de su ensayo escribió: «Prontas para ser dadas a la publicidad estas páginas, mis amigos de Buenos Aires, y entre ellos los que han formado el círculo íntimo de Rubén Darío, me sugieren el pensamiento de terminar el estudio de la personalidad del poeta con el análisis de* Los raros *y de* Azul. *Téngase, pues, lo leído, como la primera parte de un estudio más amplio, que acaso ha de completarse en breve» (José Enrique Rodó:* Hombres de América..., op. cit., p. 177). *También en la citada carta a Berisso del 4 de marzo de 1899 reiteró su promesa: «Dentro de breves días le enviaré mi opúsculo sobre el mismo Darío. Como usted verá, lo publico como anticipación de un estudio más amplio en el que trataré de* Los Raros *y de* Azul...» *(Alberto Ghiraldo:* El archivo de Rubén Darío, op. cit., *p. 136).*

[54] *Luis Berisso: «Rubén Darío», en* Revista Moderna, *México, nº. 5, mayo, 1899, pp. 139-143.*

[55] *Ésta decía escuetamente: «Véanse* La ninfa, El rubí, El sátiro sordo, El pájaro azul *y* El velo de la reina Mab»; *en el artículo anterior.*

[56] *Según Pedro Emilio Coll* (El castillo de Elsinor...) *citado por Ángel Rama en* Las máscaras del modernismo. *Montevideo, Arca, 1985, p. 58.*

[57] *Rubén Darío: «Azul...», en* La Nación, *Buenos Aires, 6 de julio, 1913; consultado en* Historia de mis libros. *Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1988, p. 42.*

[58] *Luis Alberto Cabrales:* Provincialismo contra Rubén Darío. *Managua, Imprenta Nacional, 1965, p. 26.*



Tales trasposiciones pictóricas debían ser seguidas por el grande y admirable colombiano J. Asunción Silva —y esto, cronológicamente, resuelve la duda expresada por algunos de haber sido la producción del autor del «Nocturno» anterior a nuestra reforma—[59].

Esta precisión ya la había establecido en una carta a Juan Ramón Jiménez, suscrita en Málaga el 24 de enero de 1904. En ese documento, por lo demás poco conocido, Darío fue más rotundo en cuanto a su aporte fundamental al modernismo que pretendía reducir, desde entonces, cierto lamentable «provincianismo» no desterrado del todo. Por eso confesó sinceramente a su discípulo español: «En la revista de (Amado) Nervo, el poeta (José Juan) Tablada al hacer un medallón de J. A. Silva, repite una inexactitud afirmada en un número del *Mercure de France* por un señor Bengochea de Bogotá. Y es que, para alabar al exquisito poeta que fue Silva, se dice, erróneamente, que el movimiento moderno de América se debió a él»[60]. Detectado el error, proseguía sin falso orgullo:

> Yo no reclamo nada para mi talento, ni para mi corta obra; pero sí la verdad en la historia de nuestras letras castellanas. Es cuestión de fechas. Cuando yo publiqué mi *Canción del oro* y todo lo que constituye *Azul...*, no se conocía en absoluto ni el nombre ni los trabajos de Silva. Más aún, en ciertas prosas de Silva, un entendido ve la influencia de *Azul...* Bengochea no dirá la verdad por *patriotismo* y Tablada por algún otro motivo. Pero en América y en España (Valera) tengo yo testigos del origen del movimiento. Y en ciertas palabras escrita mucho tiempo después por el mismo Rueda, encabezando el prólogo lírico que hice para su *En Tropel* se puede hallar algo... En cuanto a Francia, saben bien desde cuándo comenzaron mis trabajos, personas como Madame Rachilde, Remy de Gourmont, Richepin, José María Heredia. Verdad y justicia no están demás cuando se piensa y siente de buena voluntad...[61].

El destinatario de esta aclaración histórica, por supuesto, conocía profundamente el valor de *Azul...* Tanto que planeaba analizarlo desde el año anterior. Según una carta suya de 1903 dirigida a su maestro, Juan Ramón Jiménez anotó desde el Sanatorio del Rosario, en Madrid: «En cuanto esté fuerte, pronto —aunque no lo esté— haré un estudio sobre su personalidad poética; no he podido ver *Los raros*, y —aún cuando en *Azul* hay prosas magníficas y he leído *España contemporánea* para hacer un estudio completo —como me propongo, para algún día— quisiese leer *Los raros;* por esto me limitaré ahora a estudiar *Azul* y *Prosas profanas*[62].

El deseo de Jiménez quedó en eso: en deseo. Pero *Azul...* seguía imponiéndose tanto en América como en España, donde apareció una quinta edición en 1907, tras la tercera (y definitiva) y la cuarta, publicadas ambas en Buenos Aires y respectivamente en 1905 y 1907[63]. Este año otro discípulo español de Darío lanzaba desde Zaragoza la revista *Azul* en evidente homenaje al librito gestor de la revolución literaria modernista. En efecto, el 6 de febrero de 1907 el gaditano Eduardo de Ory escribía al gran nicaragüense:

> Muy ilustre poeta y compañero.
> El próximo mes empezará a ver la luz en Zaragoza una revista hispanoamericana *(sic)* con el título *Azul.*

[59] *Rubén Darío:* Historia de mis libros, op. cit., *pp. 47-48.*

[60] *«Las cartas de Rubén a Juan Ramón», en* Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano, *Managua, nº. 125, febrero, 1971, p. 12.*

[61] Ibid.

[62] *Alberto Ghiraldo:* El archivo de Rubén Darío, op. cit., *pp. 18-19.*

[63] *He aquí sus datos completos:* Azul... *Prólogo de Juan Valera. Buenos Aires, Biblioteca de «La Nación», 1905, 196 p.;* Azul... *Prólogo de D. Juan Valera. Buenos Aires, Biblioteca de «La Nación», 1907. XXX, 171 p.;* Azul... *«A. D. Rubén Darío», por Juan Valera, Barcelona, F. Granada y Ca., Editores, 1907, 203 p. (Biblioteca de Autores Americanos). Aparte de estas tres ediciones, hubo una chilena en 1903 que contenía únicamente la parte en verso de la primera edición:* Azul... *Santiago, Librería, Imprenta y Encuadernación de Guillermo E. Miranda, 1903. 38 p.*

Entonces ya era unánimemente aceptado que *Azul...* habría sido la partida de nacimiento del modernismo.



Rubén Darío



Desearíamos publicar en el primer número —que aparece con las mejores firmas— el retrato y una poesía del autor de *Azul...*[64].

La revista *Azul*, en su primer número (1°. de septiembre, 1907), insertó no una poesía sino la versión en prosa —una completa rareza— de la «Salutación al águila», titulada simplemente «El águila»; también reprodujo un «Ananké» (prosa) del español Luis Rodríguez Embil en su número 4 (15 de octubre, 1907) y, en el 5 (1°. de noviembre, 1907), una carta de Darío a su director de Ory. Por otra parte, la correspondencia entre ambos —y que arroja interesante información sobre esta revista quincenal del modernismo hispánico— puede consultarse en una de las obras de otro andaluz: Francisco Sánchez-Castañer[65].

Para concluir, no es ocioso sostener que *Azul...* (el de 1888, el de 1890 y el de 1905) inspiraba aún a múltiples poetas en verso y prosa, de ambas orillas del idioma, durante las dos primeras décadas del siglo XX. La lista de ellos sería interminable. Nos limitamos, por ahora, a tres casos. Los dos primeros revelan la incidencia de *Azul...* en títulos de libros, como en los del uruguayo Roberto de las Carreras: *En la onda azul* (Montevideo, Barreiro y Ramos, 1905) y *El libro azul* del mexicano Adalberto Esteba (México, Eusebio Gómez de la Puente, editor, 1911). Uno en prosa y el otro en verso, pero ambos eufóricamente modernistas.

Un tercer caso, más significativo —tanto por la calidad del autor *influenciado* como por el año en que se dio esa irradiación: 1939— es el de Antonio Machado. El profundo poeta español, nada menos que en el último verso que escribió, mostraría su imborrable herencia rubendariana:

Estos días azules y este sol de mi infancia

que es un eco de otro alejandrino inicial, perteneciente al soneto «Bolivia» (1898) de Darío:

En los días de azul de mi dorada infancia

Esta presencia del nicaragüense en el verso machadiano nos remite a un hecho más amplio: que sin *Azul...*, sin *Prosas profanas*, sin la relación directa y personal de Darío con los jóvenes españoles de 1900, el modernismo —consolidado para ese año en Hispanoamérica— se hubiera retardado más tiempo en la península. *Su dominio* —citamos otro reconocimiento de Rodó, muy conocido— «trascendió más alla, por vez primera, en España, el ingenio americano fue acatado y seguido como iniciador.
Por él la ruta de los conquistadores se tornó del ocaso al poniente[66].

Concluyamos los anteriores ejemplos de la proyección de *Azul...* en las letras hispánicas de su tiempo con la edición que en vida de Darío, y seguramente sin su venia, se realizó en 1912 en el mismo Valparaíso donde se había impreso la *princeps*. Se trata de una reproducción exacta de la misma —sin el prólogo de Eduardo de la Barra— y precedida de «Dos palabras», que, por su importancia y rareza, transcribimos:

Nacido en la pintoresca Nicaragua, cubierta de selvas y de flores, Rubén Darío tiene la imaginación exhuberante y poblada de las poéticas visiones de su tierra natal.

[64] *Dictino Álvarez:* Cartas a Rubén Darío. (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles), *Madrid, Taurus, 1963, p. 97.*

[65] *Francisco Sánchez-Castañer:* La Andalucía de Rubén Darío. *Madrid, Universidad Complutense, Cátedra «Rubén Darío», 1981, pp. 181-192. En otra carta, suscrita el 5 de junio de 1907, de Ory le dice a Darío: «Voy a permitirme incluir su nombre de U. en la lista de colaboradores. Insertaremos su retrato, si nos lo envía, y en ese caso, elevaremos un homenaje al gran liróforo, el Mago artista de* Azul..., *nuestro homónimo»* (op. cit., *p. 186).*

[66] *José Enrique Rodó: «In memoriam», en Rubén Darío:* Autobiografía, *Buenos Aires, El Quijote, 1947, pp. 184/5.*

Llegó joven y lleno de entusiasmo a Chile y se radicó en Valparaíso, la ciudad del comercio y los números, la ciudad positiva. Y en Chile huyeron de los acentos de su lira azul y se mofaron de su musa eucarística y exótica.

En Valparaíso publicó su primera obra: *Azul.*

Este libro, delicado y primoroso, fue recibido por los unos con desconfianza, por los otros con ira, y los menos, lo aceptaron con amor y gozaron con deleite sus páginas preñadas de dulzura y armonía.

Al ofrecer al público porteño una nueva edición del inspirado libro, no resistimos el deseo de copiar las palabras que el distinguido poeta, don Eduardo de la Barra, en 1888, profetizara al autor sus futuros triunfos:

Y decidme ahora, corazones sensibles, capaces de sentir las nobles emociones del arte: ¿no es verdad que el autor de este pequeño libro es gran poeta?

La envidia se pondrá pálida: Nicaragua se encogerá de hombros, que nadie es profeta en su tierra, pero el porvenir triunfante se encargará de coronarlo.

Vosotras que me creéis porque sabéis sentir y presentir, saludad al poeta, a su paso, como las vírgenes sulamitas a David el cantor, y no temáis engañarnos, que él lleva consigo las tres palabras de pase para el templo de la inmortalidad:

Eros-Lumen-Numen

Inútil nos parece agregar que los vaticinios de don Eduardo de la Barra se cumplieron punto por punto.

Rubén Darío es hoy un maestro, un poeta de fama mundial: todos escuchan con placer los ecos de su lira azul y nadie osa burlarse de su musa eucarística y exótica[67].

En fin, a Darío le asistían razones, muchas razones cuando en una carta a Luis Orrego Luco, en 1912, dejó estas líneas íntimas sobre *Azul...*, definiéndolo como lo que era para él: *...el libro de ilusiones y ensueños que había, con favor de Dios, de conmover a la juventud intelectual de dos continentes*[68].

Jorge Eduardo Arellano

[67] *«Dos palabras», en Rubén Darío:* Azul... *Valparaíso, «El Libro Barato», 1912, pp. 3-4.*

[68] *Carta transcrita fragmentariamente por Raúl Silva Castro en* Rubén Darío a los veinte años. *Madrid, Editorial Gredos, 1956, p. 261.*



No sentimos inclinación por los traidores

No es lícito pensar que siempre inferimos ejecución a nuestros adversarios: en ocasiones, cuando la eficacia o la misericordia lo aconsejan, no ya a la ejecución, sino que ni siquiera a la expiación de su culpa les conducimos, y ello es así porque si algo caracteriza a nuestra Democracia Absoluta es, de un lado, su capacidad de perdón, condición de los seres y de los sistemas fuertes, y de otro —lado—, su capacidad de integración de cuantas energías puedan, aún habiendo soñado con agredirla o derribarla —a la Democracia Absoluta—, ser no obstante reconducidas —las energías— y sumadas a cuantas otras energías dedica Jefatura a la implantación del bien común y al servicio a nuestro Sistema. Es pues uno de lo principios de nuestra perfección omitir todo despilfarro de ambiciones que puedan ser de utilidad a nuestra Gobernación, así como anteponer la piedad a la justicia, cuando ello no lesione el equilibrio entre las necesidades del común y las instituciones encargadas de satisfacerlas o, en su caso, postergarlas o desengañarlas con argumentos razonables. Y fueron precisamente los argumentos razonables los que primaron en la discusión ocurrida en el Despacho de Deliberaciones de Interés Estatal, sito en el Palacio de Jefatura, contra los argumentos, no diríamos descabellados y ni tan siquiera ofuscados, aunque sí improcedentes, del monje que, como es tradicional, formaba parte de la Comisión de Deliberaciones; dicha Comisión estuvo formada, para dar solución al caso que pasamos a relatar, y como es preceptivo en tan decisivas reuniones, por un vicesubsecretario civil de Jefatura, un militar de graduación no suprema, un psicoanalista conductista, un delegado de la brigada policial a cuyo haber había quedado consignada la captura de unos delincuentes ahora sujetos a consideración, un taquígrafo de probada discreción y lealtad, el portavoz que redacta los presentes infolios y el ya mencionado representante de la clerecía, el cual monje se opuso en un principio al perdón y reconstrucción políticomoral de los delincuentes, por entender —el monje— que, al no mencionar éstos —los delincuentes— ni tan sólo una vez a lo providencial, quedaban automáticamente excluidos de los beneficios que la sociedad establece para todos sus miembros



y visitantes, con excepción de los impíos. Fue necesaria una laboriosa discusión teologal, sí que también una férrea argumentación psicolingüística, para que finalmente el monje, que una y otra vez repasaba con sobresalto el comunicado de los delincuentes políticos y proclamaba escandalizado no hallar en tal comunicado ni una alusión siquiera a sentimiento alguno trascendente —en lo cual erraba—, consintiese que Jefatura concediese su compasión, no indiscriminada sino que selectiva, a la banda de subversivos y decidiese, como punto final del orden del día, mantener con tres de los amotinados una conversación civilizada, de la que todas las partes —los delincuentes, Jefatura y la Democracia— pudieran alcanzar provecho.

La celeridad de la captura había sido posible gracias al arrepentimiento de uno de los miembros de la autodenominada vanguardia de la dictadura de la verdad absoluta revolucionaria, conjunto —de cuatro unidades, como dicho ha quedado— de idealistas, ahítos de ocio y no carentes de ambición política, que varios largos meses llevaban ya urdiendo una revolución, redactando los sucesivos borradores de su comunicado y procurando, aunque sin éxito —pues de otro modo nuestras autoridades no le hubieran consentido su compasión—, apropiarse del armamento que su proyecto revolucionaraio les demandaba. Precisamente el fracaso en la obtención de armas de fuego, explosivos y planos de los objetivos esenciales —cuando los culpables fueron detenidos sólo portaban consigo escasas navajas automáticas y una escopeta fabricada tiempo atrás para la caza de jabalíes, osos y bisontes, pero ya inutilizada por el óxido, el desuso y la ausencia de munición— fue, junto con ciertos desacuerdos de carácter estratégico y la insuficiente representación orgánica que el grupo estaba dispuesto a concederle, lo que indujo al desairado arrepentido a denunciar a sus camaradas y notificar a la policía el lugar y la hora en que habría de celebrarse la que sería la última reunión revolucionaria del leve ejército de subversivos. A la hora estipulada, miembros selectos de una brigada policial, con el sigilo y la rapidez que estos casos requieren, penetraron en el inmueble delatado por el informante, derribaron de un solo impacto de bota militar la puerta del apartamento que daba cobijo a los conspiradores y, un segundo después, todos los cuatros revolucionarios —por tanto, el informador incluído— notaron en sus cuellos respectivos el frío de los cañones de los fusiles de asalto reglamentarios, lo que indújoles a la rendición instantánea y, tras la rendición, a la entrega del borrador, que estimaban definitivo, del comunicado que pensaban imprimir y, posteriormente, distribuir en los mercados, en las puertas de los cinematógrafos, en las gasolineras y en las puertas de las naves de producción, para la captación de la complicidad ciudadana, de suyo candorosa. El tal comunicado contenía los siguientes extremos:



Comando Redactor del Ejército de la Vanguardia de la Dictadura de la Verdad Absoluta Revolucionaria ¡Comunicado único!

Exordio

Esta con excesiva arrogancia bautista denominada especie humana, sometida a unas leyes inmundas procedentes de la con premura asquerosa denominada civilización, y encima sometida en nuestra patria a subleyes segregadas desde un repugnante sistema social dominado con exceso de altanería democracia absoluta, está, sin género de duda alguna, precipitándose en la disipación, el nerviosismo, el horror, el tráfico rodado, la soledad, el consumo, la angustia, el egoísmo y la presunción, síntomas todos ellos de una enfermedad que requiere tratamiento quirúrgico de urgencia: que no puede ser otro que el de la implantación de la Dictadura de la Verdad Absoluta Revolucionaria. Nosotros, los miembros de la Vanguardia de la Dictadura de la Verdad Absoluta Revolucionaria, proclamamos en esta fecha y hora la Guerra a Muerte a la democracia absoluta que nuestro amado Pueblo viene padeciendo con inconcebibles sufrimiento y paciencia y anunciamos que la Salvación Popular (SP) ha comenzado. Las etapas de salvación previstas en nuestro proceso revolucionario serán cuatro, como Cuatro son los Jinetes del Apocalipsis Integrado (CJAI) a los que la Revolución Absoluta deberá primero humillar y seguidamente exterminar sin piedad ni reparo. Tales Cuatro Jinetes del Apocalipsis Integrado serán destruidos por el siguiente orden y bajo las siguientes razones:

1. *Contra el Embrutecimiento Obtenido de Forma Subliminal pero no obstante Inexorable Mediante el Asentimiento a la Televisión Pública o Privada (CEOFSIMATPP)*

La con vergonzoso entusiasmo bautista denominada especie humana ha dado contundentes pruebas de una imbecilidad impropia de una especie que debería haber sido —y que llegará a serlo mediante la implantación de la Revolución Absoluta— verdaderamente humana. Y he aquí que ahora a la Inteligencia Revolucionaria le es dado colegir una nueva y reciente prueba —de la dicha imbecilidad de la dicha especie apresuradamente denominada humana— y esa prueba reciente no es otra que la de su asentimiento —el de la especie— y aún su entusiasmo —el de la especie— ante la existencia del más criminal abismo de anestesia de los ciudadanos de la era contemporánea: la Televisión o pequeña pantalla: bajo su tamaño en apariencia inofensi-

vo, la pequeña pantalla esconde un tan vasto poder de aniquilación de las potencias intelectuales que ni los más refinados tiranos lograron idear arma tan subliminalmente devastadora a lo largo de milenios de tiranías: jamás autocracia alguna logró mantener sometidos a sus esclavos de la forma cuasi imperceptible pero por ello mismo cuasi absoluta en que la pequeña pantalla somete a la ciudadanía, desde el instante mismo en que el individuo, varón o hembra, comienza a tener uso de razón, hasta el instante mismo en que la vejez lo arroja al estercolero de la muerte: ya que hasta en las clínicas, en donde los individuos van a dar su cuerpo agónico a la ciencia y su dudosa alma a la nada, han sido arteramente distribuidos por las habitaciones de la agonía sendos receptores de televisión, a fin de que ni el último suspiro del paciente contenga brizna alguna de autonomía, sino que sea distraído —el suspiro postrero— por las imágenes de bochornosa violencia de un *telefilm* por lo general extranjero e imperialista: de modo tal que inclusive los predeudos ignoran el instante desgarrador del óbito del familiar amado, por estar —los predeudos— *parigualmente* anestesiados por la fascinación venenosa de la pequeña pantalla, con lo que el notorio momento de la despedida de un viviente se convierte, tanto para el viviente en trance de dejar de serlo, como para los predeudos en trance de ser deudos, en un instante sometido a la trivialidad más abominable. Pues que todo es trivial en la televisión: los telefilms: costosos, inmorales y anestesiantes; los concursos: costosos, catequistas de la avaricia y anestesiantes; lo noticiarios; impúdicamente embusteros, cínicos, relamidos y anestesiantes; los anuncios publicitarios; obscenos, costosos, catequistas de los más bajos impulsos consumistas y anestesiantes asimismo; etcétera; y de semejante tormenta de trivialidad no puede el individuo deducir otra prestación que la de su propia trivialización, por lo general irreparable. De modo que, vista la culpabilidad de la pequeña pantalla en el proceso de exterminio de la inteligencia, visto su bárbaro poder de majaderización de la especie con prematura fruición llamada humana, nosotros, los miembros de la Vanguardia de la Dictadura de la Verdad Absoluta Revolucionaria, condenamos a muerte, en esta fecha y hora, a la Televisión, sin exclusión de su jauría de funcionarios, su manada de técnicos y su recua de presentadores y artistas invitados, que serán, todos, sin excepción alguna, invitados a elegir entre, o bien su ingreso en nuestros Campamentos de Inserción en la Verdad Absoluta Revolucionaria, o bien el juicio sumarísimo por su complicidad con el poder de aniquilación de las potencias de discernimiento de la comunidad, que es —el poder de aniquilación dicho— el fin esencial de la existencia de la Televisión. En cuanto a los edificios en donde esta lepra anestesiante fabrica sus todos reaccionarios programas, serán, el quince floreal, a partir de las siete de la mañana, con la fresca, derribados con dinamita, bazookas, fuego de morteros y otros utensilios de persuasión revolucionaria. No habrá olvidos, piedad ni aplazamientos. ¡Patriotismo o Mortandad! ¡Por la Dictadura de la Verdad Absoluta Revolucionaria! ¡Por el Hombre Nuevo, la Mujer Nueva, el Niño Nuevo y el Anciano Nuevo! ¡Aniquilación a los Traidores! ¡Victoria! ¡Alerta, ciudadano amado!



2. *Contra el Dispendio que Emana de la Sibilina Hipocresía de la Publicidad (CDESHP)*

De que la Televisión emponzoña la conciencia de las masas es harta prueba la silenciosa labor de extenuamiento —económico y físico— y de ruina —económica y moral— que cumple la Publicidad. Extenuamiento, por cuanto al ciudadano, sin exclusión de la ciudadana, trabaja como bestia para adquirir artículos de vigesimosegunda y aún vigesimotercera necesidad, inducido con sibilina persuasión por las ofertas televisivas publicitarias —y otros procedimientos menos pasivos aunque parigualmente inmundos—, las cuales —ofertas publicitarias— suelen servirse de bellísimas esclavas de asombrosos senos para embrutecer a los caballeros en la búsqueda alocada de posibles con que adquirir innecesarias cosas, así como suelen servirse —las ofertas publicitarias dichas— de apuestos esclavos de abultada entrepierna y bronceado ofensivo para embrutecer a las damas en la búsqueda alocada de posibles con que adquirir cachivaches instantáneamente prescindibles, búsqueda alocada —de posibles— en la que caballeros y damas gastan su vida como gastan su fuerza, sin dejar de gastar los posibles, presentes e incluso futuros (pues con hipocresía los innecesarios objetos de consumo ofrécense en centenares de plazos), hasta dar en la más vergonzosa ruina física y moral, ruina reinante sobre un almacén de inutilidades, y con centeneres de plazos pendientes de pago y, por ende, habiendo pagado seis y hasta doce veces el valor real de cada cosa prescindible, ya que los costos de la publicidad encarecen en seis y hasta en doce veces el valor real de fabricación de las cosas innecesarias. Y así, de esta guisa explotados y extenuados los ciudadanos por la fascinatoria criminalidad de la Publicidad, no les resta —a los ciudadanos— fuerza ninguna para inscribirse en las filas de la Revolución, y ni ánimo siquiera les resta, pues que tras su furia compradora no sólo se vacían sus bolsillos, se agota su energía, su paladar se estraga, su pasión degenera en aburrimiento, sino que, en conclusión, se les desanima su ánimo, con lo que aquellos —ciudadanos— que hubieran podido ser fornidos revolucionarios o abnegadas dinamiteras acaban convertidos en borregos, y además esquilmados. En consecuencia, nosotros, los miembros de la Vanguardia de la Dictadura de la Verdad Absoluta Revolucionaria, vista la culpabilidad de la Publicidad contra la economía moral y monetaria de la ciudadanía, condenamos a muerte a la Publicidad, condena que será ejecutada mediante la destrucción de todas y cada una de las empresas, privadas o estatales, que elaboren publicidad o que la paguen, emitan o publiquen. En cuanto a los llamados creativos publicitarios y vendedores o correveidiles de publicidad, y compradores de la misma, serán igualmente invitados a elegir entre juicio sumarísimo o permanencia duradera en nuestros Campamentos de Reeducación para la Creación y Consumo de Conciencia Revolucionaria; excepcionalmente, a los más arrepentidos de los mencionados empozoñadores se les otorgará la oportunidad de poder suicidarse. ¡Patria u óbito! ¡Por un Mundo sin Costosas Chucherías Prescindi-

bles! ¡Vergüenza y Extertor a los Culpables! ¡Exterminio al sistema de Venta a Plazos! ¡Victoria! ¡Por la Reconversión del Ciudadano Embaucado en Revolucionario Orgulloso!

3. *Contra la Idolatría del Automóvil Propio (CIAP)*

Ciudadano: el Estado abominable que ha instaurado la no menos abominable democracia absoluta que padecemos dice hallarse orgulloso de sí; o miente de manera brutal o es víctima de una tan hercúlea ignorancia que sólo por ella es acreedor —el Estado dicho— al derrocamiento, el juicio sumarísimo de todos sus artífices y cómplices y la ejecución de los mismos; pues ¿con qué derecho habría de proclamarse —el Estado— orgulloso de su gestión, cuando no ha logrado, a pesar de la inmensa sangría a que nos somete mediante la estafa legal de los denominados impuestos, organizar y poner a disposición del respetable suficientes y cómodos y modernos transportes públicos, ni ha logrado tampoco, a pesar de su bárbara producción de edictos, frenar en el común la indescifrable y oligofrénica ansia de automóvil propio, ansia que infecta a todos y a cada uno de los miembros del común como una actualizada variedad de la peste bubónica? Por el primero de ambos señalados fracasos —la estridente e inveterada ausencia de transportes públicos suficientes y civilizados— el Estado es culpable de negligencia y desprecio al común, por lo que ha de otorgársele el exterminio. Por el segundo de los dos fracasos expuestos —su impotencia para frenar y disipar el envenenamiento de la conciencia del común, enamorado, el común, de un sentimiento de propiedad de automóvil propio que arruina, el sentimiento dicho, los haberes, los nervios, el tiempo y la solidaridad de los ciudadanos— el Estado es culpable igualmente de negligencia y desprecio al común, pues que, en lugar de hacerle ver —al común— cuán errado se halla —el común— al apetecer una propiedad —de automóvil propio— que sólo le proporciona desgracia y ruina, el Estado, por el contrario, estimula en la conciencia del común la creencia religiosa de que la propiedad indiscriminada de automóvil propio es lógica y humana, cuando es insensata y bellaca, y de que el automóvil propio es adminículo útil y prestigioso, cuando es absolutamente inútil e incuestionablemente vergonzoso —el automóvil propio—, por lo que el Estado se hace acreedor al derrocamiento, los tribunales populares y finalmente la liquidación. Y por lo que respecta al común y su creencia religiosa en el inútil, costosísimo e insolidario automóvil propio, es irrefutablemente evidente que se hace acreedor —el común— a un proceso de Reeducación de su Conciencia Errada Consumista hacia la Alegría de una Conciencia Fraternal, Adulta, Igualitaria y Revolucionaria (RCECACFAIR). Sólo tras ese proceso de reeducación, que la Dictadura de la Verdad Absoluta Revolucionaria efectuará con autoridad diligente y mimosa, esa peste bubónica que es el rodaje egoísta será erradicada de nuestra comunidad, tras de lo cual logrará la comunidad beneficiarse de: *a)*, un menor dispendio de sus haberes: pues el automóvil propio, casi siempre inmovilizado en los atascamientos, sólo avanza



hacia la ruina de su propietario; *b)*, un menor dispendio de su salud: pues que el automóvil propio sólo avanza hacia el inocente duodeno de su propietario, e incluso hacia su óbito, y no tan sólo en carretera; y *c)*, un menor dispendio de su tiempo: pues que el automóvil propio consume las dos terceras partes del tiempo total de la vida de su correspondiente propietario, precipitadas —las dos terceras partes dichas del tiempo vital total del dicho ciudadano— en el pozo del embotellamiento incesante y en la búsqueda del ilusorio hallazgo de un aparcamiento. Que cien o más veces al día el automovilista se encuentre bloqueado en embotellamientos de circulación (¿qué circulación, si los adminículos motorizados permanecen inmovilizados en los atascos dichos?) y que dos o más veces al día cada motorizado tenga que estacionar su nefanda propiedad a decenas de kilómetros del lugar deseado, y luego despilfarrar aún más haberes en inútiles taxis o despilfarrar energías en caminatas de duración horrenda y encima erosionándolas —las energías— con los venenos de la contaminación locomotriz, son evidencias, *a)*, de que la civilización del automóvil propio es un inmenso embaucamiento y un error de proporciones desaforadas y nauseabundas; *b)*. de que el Estado que no sólo la consiente —la tal civilización—, sino que la estimula, es digno de la aniquilación; y *c)*, de que el común no sólo es víctima de una civilización espantosa, ordinaria e inútil, sino que también es su cómplice; por lo que la Vanguardia de la Dictadura de la Verdad Absoluta Revolucionaria no habrá de limitarse a destruir todos y cada uno de los automóviles privados y todas y cada una de las fábricas en donde son engendrados y lanzados contra el bien común, sino que también la dicha Vanguardia actuará contra los fieles de la religión del automóvil sin miramiento alguno, como, verbigracia: a aquellos que se obstinaren en no desaferrar el volante del automóvil privado les serán cercenadas ambas manos, como prueba de nuestro enojo y como aviso contra su obcecación, así como a aquellos que ocultaren su automóvil propio a nuestra fiscalía les será arrebatado un ojo, por la primera vez, el restante ojo si persisten en su ocultación contrarevolucionaria y, en general, la vida —les será arrebatada— si persisten en conservar su inconcebible culto al automóvil propio, representación como se ve —el automóvil propio— de la religión más nefasta que haya sido ideada por la cobardía y la soledad de los hombres. ¡Guerra a muerte a la Civilización del Automóvil Privado y al Estado que la estimula! ¡Destrucción del ídolo rodado que Deshumaniza a Nuestra Amada Comunidad! ¡Contra la peste bubónica del ansia automotriz! ¡Por una Patria en la que será posible pasear! ¡Loor a la Ecología! ¡Patria o Postrer Suspiro! ¡En pie, ciudadano!



y 4. *Contra el Estado Embaucador, Explotador y Criminal Rabioso (CEEECR)*

La con chulería bautista denominada especie humana, a lo largo de su prehistoria (pues que su Historia propiamente dicha sólo comenzará con la implantación universal de la Dictadura de la Verdad Absoluta Revolucionaria, en nombre de cuya Vanguardia nos honramos en dirigirnos al común de nuestra prisionera y privilegiada Patria), ha ofrecido hartas pruebas de un cretinismo persistente, como ser —las pruebas—: proclamación y desarrollo de guerras tribales persistentes; invención infatigable —es decir, persistente— de refinados instrumentos de tormento para la conversión de mudos simulados en traidores locuaces; proclamación y desarrarollo de matanzas entre tribus de raiz etimológica semejante y aún entre tribus de idioma exactamente semejante, como expuesto quedó; invención persistente de telefims en serie, artillería pesada, alimentos-basura, armas bacteriológicas, concursos de belleza que denigran a las desagraciadas, energía nuclear destructiva, culto a leáderes inapropiados, modas generalmente obscenas y por ende vertiginosas y costosas; invención persistente de envases plastificados que están enloqueciendo el equilibrio ecológico de la Sabia Naturaleza y por consiguiente amenazando la morada del hombre, etcétera, etcétera, etcétera. Tales pruebas de persistente imbecilidad, cretinismo o majadería, que de tales tres formas se pueden bautizar la majadería, el cretinismo y la imbecilidad de la especie estúpidamente denominada humana, son comunes a la especie dicha en todos los países civilizados donde moran los hombres asímismo civilizados. A las indicadas calamidades es menester sumar la invención de la Televisión, la invención de la Publicidad y la invención de la idolatría del Automóvil Propio. De todas las calamidades enumeradas ha sido o sigue siendo víctima y responsable nuestra comunidad. Pero de otra calamidad, y la más bochornosa y pánica, es responsable nuestra ciudadanía, a saber: el sometimiento a la infinita vergüenza de la democracia absoluta que nos sirve de gestoría civil, de fuente de grosera autosatisfacción y de vendaval de deshonra. ¿Qué hados adversos han señalado precisamente a nuestro pueblo para sufrir y consentir la gobernación dimanada de un Estado Embaucador, Explotador y Criminal Rabioso? ¿Cómo una comunidad a la que no falta la opotunidad de eregirse en pionera de la Verdad Absoluta Revolucionaria ha podido ofenderse a sí misma cayendo en las tenebrosas garras de un sistema asentado en la democracia absolúta en el cual —sistema— hasta su nombre resulta entre pavoroso y ridículo? Preguntas son las formuladas que requieren puntillosa investigación, aunque más no fuera para, a la vista del resultado de la tal investigación, perjudicar severamente a los culpables, tanto de la implantación como el asentamiento de la dicha democracia absoluta que nos cubre de televisores, publicidad y automóviles, embrutecimiento, deudas y contaminación, y que agrega a tantas abominaciones el deshonor de la indiscriminada obediencia. Visto lo cual, y hallando prodigiosamente culpable al Sistema Embaucador,



Explotador y Criminal Rabioso autodenominado —el Sistema— democracia absoluta, condenámosle a muerte —al Sistema— y anunciamos en esta fecha y hora que a sangre y fuego lo combatiremos hasta su acorralamiento, su aniquilación y su olvido. ¡Por la Verdad Absoluta Revolucionaria! ¡Muerte a la Tiranía! ¡Por el Hombre, la Mujer, la Niña y la Anciana Nuevos! ¡En pie, jubilados! ¡Acudamos todos a abrir la puerta de la Historia! ¡Venganza!

Posdata y leva

La aniquilación de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis Integrado es la tarea más grandiosa que le cabe emprender y realizar a todo ciudadano orgulloso de sí, dotado de coraje y dispuesto a desplegar su abnegación en la consecución de la Felicidad de sus congéneres: ¡Ciudadano patriota: participa en esta empresa lúdica y admirable! La destrucción de la idolatría de los Cuatro Jinetes antedichos es la fiesta moral más formidable que hayan contemplado los soñolientos siglos: ¡Despierta, ciudadano arrojado y únete a la conquista de la Felicidad! ¿Te apetece, por ventura, participar en la ejecución de todos los culpables y sus afectos?: ¡Intégrate en el Ejército Mancomunal Revolucionario y serás satisfecho! ¿Te plugue comprometerte en el arrasamiento de todas las infectas estatuas de los próceres y en la propinación del tiro en la nuca a cada prócer vivo?: ¡Alístate en las filas de nuestra Guerrilla Ejecutiva y se realizarán tus sueños! ¿Sueñas acaso con participar en la organización y vigilancia de los Campamentos de Reeducación en la Verdad Absoluta Revolucionaria, donde, eventualmente, podrías desarrollar tus dotes de severidad, tu afán de perfección y tus ansias de legítimo dominio?: ¡Acude sin dilación a merecer las órdenes de la Vanguardia Revolucionaria y conocerás, junto al alivio de la obediencia gozosa, la majestad del mando! ¿Alguna vez, en tus laboriosos insomnios, has comprendido que lo único que te separa de la Felicidad es la existencia del sistema Embaucador, Explotador y Criminal Rabioso; alguna vez, en la soledad de tus masturbaciones —por carecer de compañera o compañero con quien asemejarte a los que disfrutan de placer compartido— has visto claramente que de tu soledad y tu infortunio era único responsable el Sistema; alguna vez, al sufrir la legítima envidia de quien advierte que su talento no obtiene el merecido triunfo, en tanto que los mediocres lo acaparan, has recibido la iluminación de que de tan atroz injusticia es el Sistema el directo y desdeñoso artífice? ¿A qué esperas entonces, ciudadano/ana?: ¡Ingresa en nuestras filas, donde te aguarda la contrapartida de tus humillaciones! ¿Fuiste agraviado por un jefecillo, por una mujerzuela, por una enfermedad?: ¡Entonces solamente la Felicidad y la Venganza podrán servirte de reparación, y ambas con nosotros te aguardan! ¡Basta de sufrimientos de cualesquiera índole y volumen: alístate a la Felicidad! ¡Alístate a la Felicidad, desdichado!

★

Es inmarcesiblemente falso que ejecutásemos a uno uno de los conspiradores por pertenecer éste a la clase Vergonzante o Digna de Persecución y que, sobre perdonarles la vida, otorgásemos presea social a los tres restantes ofuscados revolucionarios a causa de que pertenecen, dos de ellos, a la Clase Notoria y, otro, a la Clase Fascinante; y quienes se enfangaron en acusación tan precipitada obtuvieron el desdén en su día y ahora y aquí obtendrán la explicación de los hechos, que habrá de —la explicación— sumirlos —a los acusadores— en el más clamoroso de los bochornos, ya que no en el arrepentimiento, pues que harto conocido es que los difamadores carecen del don de reconocer la verdad y la grandeza allí donde los odian —a la verdad y a la grandeza—. Pero antes de exponer con sencillez las causas de por qué Jefatura deparó tres perdones absolutos y dispuso que fuese purgado el delito con una absoluta condena, enumeremos, también con sencillez, las clases sociales en cuya diversidad nuestro Sistema se fortifica y vanagloria.

Clase Fascinante: está formada por el conglomerado social al que pertenecen todos aquellos compatriotas esforzados que son capaces de ganar en un sólo día tantos o más emolumentos como en un año entero ganan los pertenecientes a la Clase Admirablemente Laboriosa (CAL). Puédese distinguir a los miembros de la Clase Fascinante no tan sólo por la nutrida extensión de los jardines que rodean las casas cuasi palaciegas donde moran (pues tampoco carecen de jardín, si que menos tumultuoso, los ciudadanos de la Clase Notoria), no tan sólo por la marca puntera de sus automóviles (pues que el sistema de venta a plazos prácticamente eternos consiente a ciudadanos de clase no tan prepondarante el gozar de iguales marcas de automóviles, aunque no de chóferes varios), y no tan sólo porque disfrutan en sus desplazamientos de una muralla de guardaespaldas imponentes (pues que de guardaespaldas se benefician a menudo los ciudadanos de la Clase Notoria, e incluso, de forma ocasional, los agentes portadores de emolumentos oficiales concentrados o de documentos de alto secreto relativos a la seguridad del Estado), sino que se les puede distinguir —a los miembros de la Clase Fascinante dicha— por la particular manera, entre paternal y elegante, entre cariñosa y altiva, con que se inclinan a convivir unos instantes con individuos de clase inferior, con lo que prueban que su privilegiada situación en la cúpula económica se corresponde con una suerte de desprendimiento espiritual que es, en verdad, lo más sobresaliente en ellos, y por lo mismo obtienen admiración mayúscula en nuestra sociedad, que les dedica, en consecuencia, cuatricomías de portada en los magazines briosamente adquiridos en los kioskos por los ejércitos de individuos de Clase Media y Clase Descendente.

Clase Notoria: pertenencen a ella todos aquellos ciudadanos enérgicamente sociales cuyos ingresos fluctúan en una cifra de entre veinte y cincuenta veces más elevada y airosa que la cifra que los Servicios de Equidad del Estado tienen establecida para los miembros de la Clase Admirablemente Laboriosa; esto es, que ingresan —sin contar emolumentos negros— en un sólo día lo que un CAL tarda en merecer de tres a treinta semanas: bien entendido que no es esta sensible diferencia —de ingresos—



lo que los distingue y reputa; lo que en verdad los distingue y reputa es lo brioso de su decisión de alcanzar a pertenecer a la Clase Fascinante, para lo cual imítanlos —a los miembros de la dicha Fascinante clase social—, en la medida de sus posibilidades, en la ostentación de sus moradas ajardinadas, en sus relaciones económicas internacionales, en la lectura de prensa bursátil impresa en acreditados idiomas, en la calidad y abundancia de sus automóviles, en la belleza de los uniformes que primorosamente cubren los cuerpos de sus sirvientes, en la contratación de fornidos mozos de seguridad y, en fin, en la movilidad vertiginosa con que impulsan a sus haberes en pos de ganancia propia, si que también de creación de la riqueza que engrandece el poder de la Nación. Como los miembros de la Clase Fascinante, éstos —miembros de la Clase Notoria— tampoco maltratan ni ofenden a ciudadanos de clases inferiores, ni los mantienen a distancia siempre y en cada caso, sino que, por el contrario, acceden a compartir con ellos, no ocasionalmente sino con frecuencia, breves pero sinceras conversaciones sobre el estado de las carreteras o las arbitrariedades del clima, casi de igual a igual. Esto es: la Clase Notoria casi alcanza el señorío social y asimismo espiritual de la Clase Fascinante, por lo que entre ambas los matrimonios mixtos son tan frecuentes como naturales y suelen dar origen a los sólidos consorcios cuya buena salud económica contribuye a robustecer la ejemplaridad de la salud de la Nación. Puede concluirse sugiriendo que sin ellos —los miembros de la CF y de la CN— nuestra Nación no habría dejado de ser respetada, pero sería menos temida, desgracia ésta que por fortuna no sucede.

Clase Media Aunque con Impetu (CMAI): sus ingresos son de tres a diez veces más decididos que los ingresos de los miembros de la Clase Admirablemente Laboriosa; sus automóviles —generalmente más de uno por familia—, sin cometer un exceso de ostentación, tampoco condescienden a la vergüenza de la longevidad; su amor a la Patria es tan fornido que a menudo les conduce a convertir, aunque de forma pasajera, el natural sentimiento nacionalista en ocasionales cacerías de extranjeros, exceso que siempre es corregido por los benevolentes consejos de Jefatura; su respeto por la moralidad y por la Providencia tiene perplejos, entendemos que de admiración aunque a menudo disfrazada de crítica insultante, a los sociólogos foráneos. Por lo que podemos concluir aseverando que, sin su concurso, la espina dorsal del Estado, carente de la potente porción de médula que los miembros de la Clase Media Aunque con Impetu otorgan a la dicha espina —dorsal—, carecería de la fortaleza y flexibilidad necesarias para que las espaldas del Estado fueran, como lo son, tan poderosas y envidiables.

Clase Admirablemente Laboriosa o CAL: corresponde a sus miembros la transformación de materias primas en bienes de consumo, la transformación del magnífico sudor en sobrecogedoras plusvalías, la transformación, en fin, de la Naturaleza en Bienestar. Trabajan sobrehumanamente porque no carecen del orgullo de saber que son insustituibles; se esfuerzan, aunque casi nunca con éxito, en ascender hasta la

luminosa altura de la Clase Media Impetuosa; se niegan con total ferocidad a prescindir del automóvil propio, al que amorosamente cuidan y al que frecuentemente ordenan reparar tras la calamidad del accidente; adoran la creatividad televisiva y la contemplación de enérgicos deportes, y a patriotas no les gana nadie; no se niegan a despreciar a extranjeros cuando ello corresponde, compran a plazos con veneración, consumen ingentes cantidades de semanarios de información notoria y fascinante, pero, sobre todo, hemos de repetirlo con reconocimiento, trabajan. Sin ellos y su lujuria laboradora sería imposible la existencia de ninguna nación orgullosa de sí, y menos de la nuestra por tanto.

Clase Descendente: no con enojo sino con cierta compasión este cronista anota que los miembros de la CD ingresan la mitad o menos de los emolumentos que el decoro prescribe; la mala fortuna suele acompañarlos con persistencia demasiada, hasta el punto de que no escasos miembros de la dicha clase suelen carecer de automóvil, y en ocasiones inclusive afirman no anhelar propiedad tan preciada. Jefatura les anima, mediante bandos, anuncios e incentivos, a que se sobrepongan y ejerzan los fueros de su orgullo para ascender hasta los beneficios de la Clase Admirablemente Laboriosa, o al menos para que no se consientan descenso más irreparable.

Clase Irreparablemente Descendida: no muy nutrida en número, creemos —tampoco en proteínas—, esta clase social, objetivamente prescindible, es sin embargo objetivamente persistente. Se hace necesario un esfuerzo aproximadamente hercúleo para sentir hacia sus miembros una cierta piedad, aunque tampoco resulta inapropiado sentir, ante el lamentable espectáculo que ofrecen, un ligero asco e indudable reconvención: reconvención, porque sus vestimentas y los excesos de su mansedumbre son ofensivos en el seno de una comunidad orgullosa; asco, porque, mediante su prevención a los desodorantes, concluyen mereciendo que se les considere nauseabundos. Su humildad no es una conquista del carácter sino tan sólo el disfraz de su cobardía, y sus ingresos son inestables e irrisorios. Infectan las periferias de la Ciudad y de la Nación toda con su manía de vestir indecentemente y de temer con naturalidad, a manera de súbditos de la Alta Edad Media, pues que son andrajosos y bajan la vista incluso si no son golpeados y ni siquiera amenazados. No es desde luego de esta clase social de la que nuestra comunidad puede vanagloriarse, aunque es lícito concederle que al menos de una utilidad no carece: sirve de ejemplo de cómo no es digno vivir, ya que es la dignidad uno de los imperativos de nuestra conducta; esto es: los miembros —no sabemos si abundantes o escasos, pues que hasta el censo los desdeña— de la Clase Irreparablemente Descendida, con sus zurcidos que afean la compostura y su analfabetismo que ofende a la Ilustración y al Progreso, son individuos irrecomendables que eligieron ofuscados la derrota y la infelicidad en el seno de un pueblo feliz y victorioso. Por lo demás, están a un paso de pertenecer a la:

Clase Vergonzante o Digna de Persecución (CVoDP). ¿qué decir destos vagos y maleantes, zíngaros a menudo, lúmpenes con frecuencia, en ocasiones pedigüeños de los trabajos más dignos de desprecio, hipócritas hasta el extremo de disfrazarse de men-



digos para recibir compasión y limosna donde sólo debieran obtener, y que a menudo obtienen, furor y vigilancia policial, e inclusive persecución; qué decir, repetimos, de estos escorias en donde se reúnen, como en una sentina, el consumo y el tránsito de drogas severamente reprimidas, la más descarada e infecciosa prostitución, el travestismo por completo carente de elegancia, los mendrugos duros y ariscos como piedras, a los que sin embargo como fieras hincan el diente, el desorden de las costumbres, la sima de la desobediencia, la ostentación de la miseria, las carcajadas más soeces y más inmotivadas, que a cualquier oído refinado pueden producir el espanto; qué decir, en fin, de esta clase perturbadora por la que, si es que poco fuera lo dicho, dicen sentir respeto esos seres incalificables que en la historia universal de la maldad llevan el nombre de anarquistas? Pues a esta Clase Vergonzante o Digna de Persecución pertenecía uno de los cuatro que formaban el llamado comando redactor del ejército de la vanguardia de la dictadura de la verdad absoluta revolucionaria y a quienes, como quedó expreso, una brigada policial detuvo antes de que lograsen distribuir su temible Comunicado Único en los mercados, en las puertas de los cinematógrafos, en las gasolineras y en las salidas de las naves de producción, para la captación de la complicidad de la ciudadanía, de suyo candorosa.

Pero no fue por esta causa —la de pertenecer a la Clase Vergonzante o/y Digna de Persecución— por lo que el miembro de la conspiración y delator de sus ingenuos camaradas fue finalmente ajusticiado, que una cosa es que todo biennacido pueda y hasta posiblemente deba sentir odio y desprecio por estos especímenes como su nombre indica vergonzantes, y otra cosa, y muy distinta, es la equidad de nuestros jueces, los que de ningún modo se consienten dejarse influir por su propio desprecio y su propio furor, sino que únicamente conceden sus condenas a quienes con su conducta delictiva las reclaman y que, como es lógico, acaban obteniéndolas; y de igual modo, y como quedó dicho, tampoco los camaradas del réprobo fueron primero perdonados, y a seguido gratificados con prebendas políticas, a causa de su pertenencia a clases Fascinante o Notoria, esto de ningún modo, pues que en nuestra comunidad el perdón y la responsabilidad ejecutiva sólo son otorgados no a quienes tienen la ya de por sí admirable condición de ser hijos de próceres o de notables —que lo son los tres arrepentidos—, sino a quienes con sus actos y su competencia se hacen dignos de recibir la carga penosa del servicio al común: y la Junta de Jueces para la Consideración de la Selección no Darwinista pero sí Exigente de Nuestra Juventud (JJCSDENJ) precisamente halló en dichos tres ofuscados compatriotas méritos suficientes para ocupar cargos sobresalientes en el conjunto de la gestión política de nuestra sociedad, siendo el mérito fundamental que se halló en ellos —los tres revolucionarios embaucados por su propia energía civil— no, es necesario repetirlo, el de pertenecer, uno a la clase Fascinante, y esotros dos a la Notoria, sino el de que los tres fueron los redactores del documento subversivo —el otro, el delator y adicto a la Clase Vergonzante, habíase limitado, con incompetencia lindante con el fracaso, aprovisionar a la célula de las armas ridículas que ya fueron enumeradas—, y fue allí, en el docu-



mento subversivo, en donde los Jueces, con ayuda de una subcomisión de psicoanalistas del lenguaje, encontraron, en los tres revoltosos, méritos suficientes para transformar la condena letal, a que en principio habíanse hecho acreedores, en el ofrecimiento de cargos públicos en donde podrían aplicar rectamente su predisposición al sacrificio y a la autoridad y su pareja veneración al pueblo, así como su honda preocupación por el destino de nuestra Patria y su adhesión a la Felicidad. Cuando así se les expresó —el perdón, y el subsiguiente ofrecimiento de cargos preponderantes en actividades de su competencia— fueron los tres presas de la gratitud, aunque primero lo fueron del asombro: pues no podían creer, ni aún cerrando y abriendo los ojos una y otra vez con premura frenética, que el Estado les dispensara del castigo de su delito, pero aún menos que les ofertara —el Estado— contratos dignos y nombramientos distinguidos precisamente por haber —ellos— redactado un texto que en la letra pretendía cuestionarlo —al Estado—, asombro con el cual manifestaban su candor conmovedor, por lo sincero, como antes habían, con la redacción de su comunicado, manifestado arrojo y, en espíritu, honda adhesión a la Democracia Absoluta. ¿Cómo ello puede ser así —preguntaron con gran intriga los tres conspiradores—, siendo como lo es feroz nuestra repulsa contra el Estado embaucador, explotador y criminal rabioso?

Fue en este punto de las diligencias cuando nuestros psicolingüistas, enarbolando el Comunicado Unico que los tres hijos de notables —por lo demás, henchidos de conflicto generacional, y aún extremadamente edípicos —habían urdido con ánimo de subversión, enumeraron —los psicolingüistas— las abundantes e inconscientes adhesiones del texto revolucionario a la Democracia Absoluta, y señalaron cómo, aún pareciendo combatirla, aquellos párrafos la festejaban y reivindicaban, de forma tanto más verdadera y caudalosa cuanto más inadvertida y secreta, como inadvertida y secretamente acontece la inspiración. Pues la inspiración, secreto fruto de la providencia (y este argumento había sido el esgrimido para acallar la obcecación del clérigo que, como ya fue consignando en este informe, se negaba a otorgar perdón y poder a los tres desviados), y no otra cosa que la inspiración, es lo que iluminaba el Comunicado Único en cuya lectura aparente pudiera apreciarse cierta enemistad con el Sistema, pero en cuya lectura correcta no cabía otra interpretación que la de una inquebrantable adhesión a los tres redactores a nuestra —y suya— Democracia Absoluta. La candorosa fe de los tres desviados en su propia racionalidad habíales hecho creer que odiaban a un Sistema al que, en realidad, esto es, en los pliegues más secretos de la estructura del lenguaje empleado, y aún de la ideología —profunda también, y no de la estructura del lenguaje empleado, y de la ideología —profunda también, y no meramente racional— que rumorosamente en dicho lenguaje palpitaban con el sigilo con que a menudo palpita la Verdad. Ellos eran, como se les probó, tan beneficiarios y emisarios de la Verdad como cualesquiera otro de los ciudadanos verdaderos de nuestra perfección social, y la prueba triunfante eran los anhelos y la respiración de la admirable prosa con que habían redactado su documento en apariencia subversivo. ¿Mas cómo así —repitieron, presas de confusión no exenta de deslumbramiento



y agrado los tres agasajados—, siendo como lo es feroz nuestra repulsa contra el Estado embaucador, explotador y criminal rabioso? Nuestros psicolingüistas, dichosos por la pericia de su ciencia y la oportunidad de recuperar para el camino recto a los descaminados, y enarbolando como ramos de olorosa verdad las cuartillas en las que el Comunicado Único había quedado redactado, no una tan sólo sino que trece pruebas concluyentes ofrecieron a los ingenuos, quienes, prueba tras prueba, fueron, despaciosa e inexorablemente, tranfigurándose, pues que si, en principio, creían ser exaltados dinamiteros del Sistema, concluyeron sabiéndose hijos resplandecientes del mismo —Sistema— y, por ende, predestinados a compartir la carga que de él —del Sistema— portan los responsables políticos, con esfuerzo, pero con alegría. Trece pruebas que fueron las que a continuación se detallan:

«Oh jóvenes amables quee en vuestros tiernos años al templo de Minerva conducís vuestros pasos: seguid, seguid la senda por do marchaís, guiados por la sabiduría secreta que heredado habéis, sin daros cuenta, de los hombres preclaros que un Sistema perfecto ha puesto en vuestras manos; oh jóvenes amables que en vuestros tiernos años...», comenzó el portavoz del equipo de psicolingüistas, que era —el portavoz— poeta, como se ve, brillante, y que aguardaba la jubilación para dedicarse a ella —la creación poética— de forma absolutamente exclusiva, y de cuyos talentos Jefatura aguardaba grandes conquistas para nuestras Letras; y tras los puntos suspensivos con que cerraba amablemente sus pulcros octosílabos, entró —el portavoz, el poeta, el psicolingüista— en materia y, en consecuencia, enumeró las trece memorables pruebas por este orden y con imperturbable lógica:

Prueba irrefutable primera: En su Comunicado Único los acusados inocentes proclamaban expresamente el amor a la Patria —como cualquier convecino fieramente integrado a ella— y la soñaban —a la Patria— pionera: sin adverir que ya lo es, descuido éste perfectamente reparable. **Prueba irrefutable segunda:** En su Comunicado Único los acusados inocentes se mostraban, como nosotros, prácticos: adoptaban el uso de la sigla frecuente (SF): bien venidos, por tanto, a nuestra comunión de lenguaje, la morada del ser. **Prueba irrefutable tercera:** En su Comunicado Único los acusados inocentes se enfrentaban al Sistema con el mismo coraje que nosotros a nuestros enemigos, y puesto que había sido en el seno de nuestro Sistema donde los acusados inocentes habían obtenido su arrojo, ¿no probaba ello, no tan sólo una deuda que creían odiar, sino una adhesión subliminal y férrea? La pregunta quedó flotando por el aire, sin que los admirados revoltosos lograran responder. **Prueba irrefutable cuarta:** Y no sólo el coraje, sino la decisión resplandecía en su mensaje: en su Comunicado Único los AI (Acusados Inocentes) no se demoraban en proposiciones intermedias ni accedían a la cataplasma ideológica: proclamaban —como es costumbre en Jefatura— «tratamientos quirúrgicos de urgencia»: sin vacilación, sin temor, con la certidumbre propia de leaderes y próceres. **Prueba irrefutable quinta:** En su Comunicado Único (CU) los AI se mostraban —exactamente como Jefatura se muestra de contino— compasivos, pues que prometían a sus eventuales afiliados, no trivialidades, sino la Salva-



ción. **Prueba irrefutable sexta:** En su CU los AI usaban no sucedáneos lingüísticos acobardados o imprecisos, sino la voz exacta: usaban la palabra Patria, y la llamaban —a la Patria— exactamente lo que es en nuestra Democracia Absoluta: pionera y a la vez privilegiada. **Prueba irrefutable séptima:** En su CU los AI mostraban su, de nuestra comunidad nutrido, amor a la Organización (su enumeración de objetivos a destruir y colectivos a castigar era prácticamente ejemplar desde el punto de vista organizativo; sus Campamentos de Reeducación mostraban la previsión de sus mentes dotadas para el orden y el mando, facultades, en fin, habituales en los próceres de nuestro sistema). **Prueba irrefutable (PI) octava:** En su CU era absolutamente imposible hallar una sóla línea en que los AI hubieran, ni consciente ni inconscientemente, condescendido a la anarquía, la mayor enemiga de las civilizaciones avanzadas, como es notorio y no precisa mayormente argumento ninguno. Este aborrecimiento inconsciente —verdadero— por la anarquía asocial hacía a nuestros AI particularmente dignos de estima y de respeto. **PI novena:** En su CU los AI proclamaban, como todos los biennacidos de nuestra sociedad, cuán ofendidos se sentían por la viscosa obscenidad que a veces contamina a algunos spots publicitarios, envenenados de entrepierna, equívocas miradas al sesgo, exagerados escotes femeninos, voces innecesariamente voluptuosas y, en fin, ordinarieces y procacidades que la democracia se ve condenada a respetar, pero que el decoro deplora, y se toma nota, apostilló el psicolingüista, para elevar el caso a la consideración de los Servicios de Reglamentación de la Preservación de la Inocencia, por si hubiere lugar a rectificaciones que pudieren aplastar o cuando menos disminuir estos excesos, así como se toma nota de la franqueza con que ustedes, señores —se dirigió a los tres AI—, han señalado la lacra con brioso celo, por si hubiere lugar a condecoración correspondiente o pergamino conmemorativo. **PI décima:** En su CU los AI se mostraban orgullosos de sí y conductores del orgullo de sus conciudadanos: ¿cabe prueba mayor del pertenecimiento de estos jóvenes —preguntó con satisfacción el portavoz psicolingüista— al proceso indetenible de nuestra perfección? Y una vez más los aludidos declinaron, con rubor, la respuesta. **PI undécima:** En su CU, y ésta era prueba no sólo irrefutable sino por demás absoluta, los AI, de igual modo que los mejores escribanos de la comunidad, celebraban el don de la palabra con la elaboración de un lenguaje pulcro, mas sin dejar de ser florido, un lenguaje con claridad expositiva y amor a la precisión contundente aún a trueque de parecer pedagógico en demasía; un lenguaje de suculenta respiración, dilatados períodos y, asimismo, fornido, enérgico, cuasi diríamos militarizado: como corresponde a espíritus valientes, hijos inequívocos de una Democracia valiente: ¿Comprendéis? —inquirió el poeta a los perplejos tres supuestos enemigos de su Estado, quienes sin duda alguna comenzaban maravillosamente a comprender—. **PI decimosegunda:** En su Comunicado Único los Acusados Inocentes se mostraban, además, ambiciosos: su proyecto civil no se consentía ser menos que Absoluto. El uso, hijos, de esa palabra, que casi nunca osan utilizar los espíritus apocados, es cuasi tan revelador como el hecho de que vuestro objetivo final y urgente, según reza vuestro Comu-



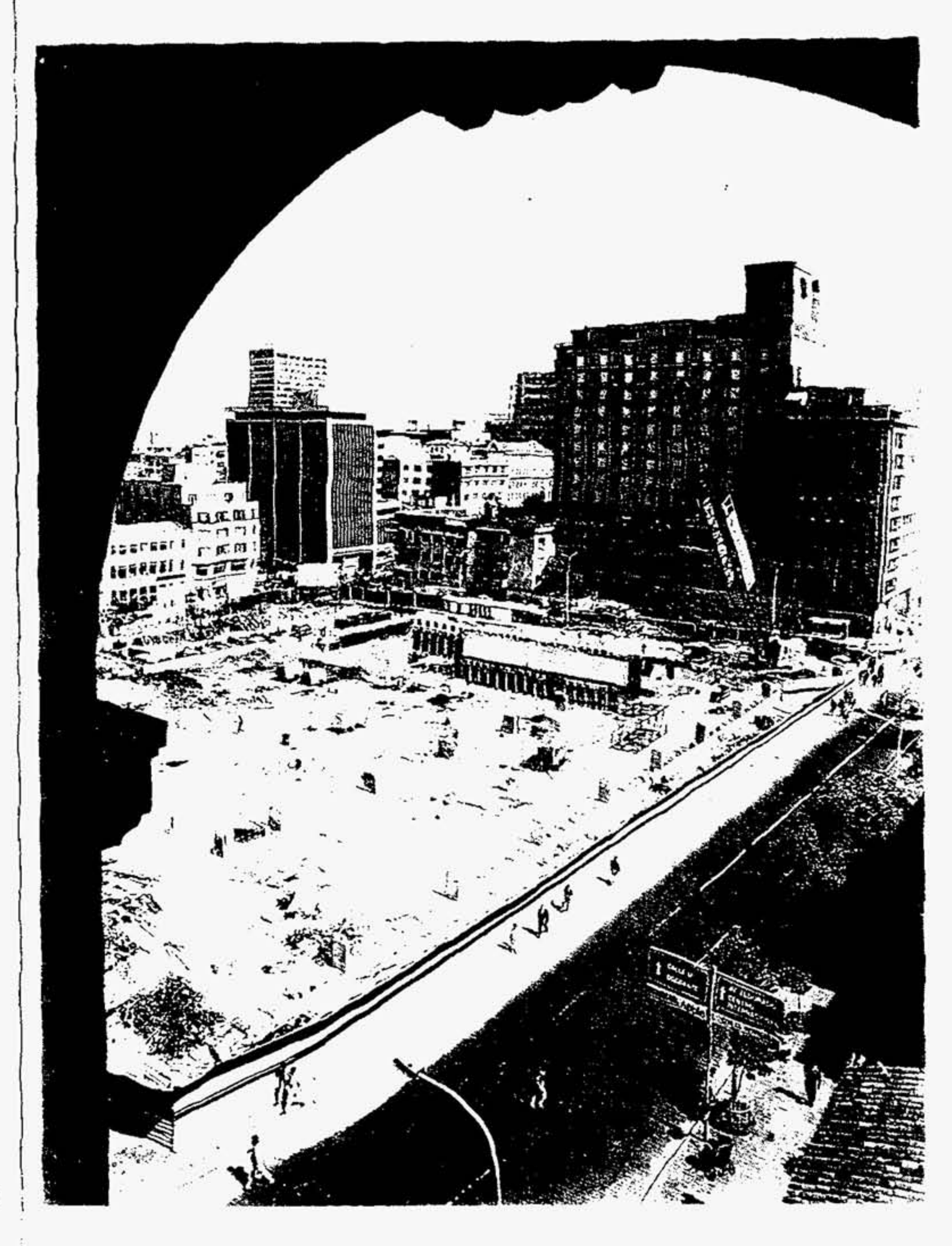
nicado Único, hijos, sea no meramente la justicia, el bienestar, la egalité y otras conquistas inexcusables pero demasiado prudentes, sino que es, hijos —vuestro objetivo—, la Felicidad, que a todos los bienes abarca, que otras filosofías abandonan en su discurso por falta de voracidad o por sobra de cobardía y que vosotros, hijos, escribís resueltamente con la mayúscula adecuada y desafiante: ¡Bien venidos, hijos, al único lugar del mundo en donde el esqueleto de la cosa civil no es otro que el proyecto, ya casi concluído, de la Felicidad! ¡Bien venidos, y ayudadnos a su conquista —de la Felicidad—! ¿Qué cómo podréis otorgar la ayuda que aquí os demandamos?: **¡Prueba irrefutable decimotercera!**: No carecéis, hijos, de cierta perspicacia al insinuar que la Televisión, la Publicidad, la Propiedad Rodada y hasta el Estado mismo son prodigios perfectibles, pero sucede, hijos, que la perfectibilidad de lo perfecto sólo puede ser confiada a manos competentes, a espíritus formados en el desafío y aureolados por la luz de la valentía, hecho por el que Jefatura, que sólo al incremento de la perfección aspira en este bajo mundo, no puede tolerar el desperdicio de manos competentes como las vuestras, ni de espíritus formados en el desafío, como lo son los vuestros —espíritus—, no protestéis con indigna falsa modestia, hijos, ni puede —Jefatura— tolerar el desperdicio de aquellos cuyo rostro irradia la sagrada luz del coraje: por todo lo cual y antedicho este Tribunal Militar, Civil y Psicolingüístico decreta no sólo vuestra inocencia del delito de conspiración, sino que decreta asímismo vuestra competencia para servir a la Perfección, no ya en un miserable piso franco y con insuficientes medios y cómplices indeseables, sino que en despachos de direcciones generales de los departamentos de Publicidad, Televisión y Tráfico, cargos cuyos nombramientos ya han sido firmados por Jefatura y cuyos emolumentos habrán de ser consignados en una línea en blanco del contrato, línea en donde vuestra prudencia, pero también vuestra legítima ambición, habrá de establecer la última palabra, que no será regateada. ¡Ujieres, traigan el refrigerio!

En cuanto al delator, el cuarto de los conspiradores y de verdad el único culpable, pues que ni había sabido intervenir en la redacción del Documento Único por ser absurdamente analfabeto —el delator—, ni había sabido lograr un adecuado acopio de armamento, como le había sido encomendado por sus camaradas, a los que por ende traicionó (mintieron quienes afirmaron que su confidencia —del delator— habíase producido bajo tortura), no obtuvo de los jueces ni el perdón ni el aplazamiento: fue sumariamente juzgado y matutinamente ejecutado, ya que, como es sabido, nosotros no sentimos inclinación por los traidores.*

Félix Grande

** Este relato pertenece al libro* Fábula, *de inmediata publicación en la Editorial Plaza-Janés, de Barcelona.*

Paradójicamente, esta misma sociedad es centro de profundas contradicciones y desajustes...



Plaza Bolivar (Bogotá



Estado y sociedad en Colombia: constatación de un desajuste

Formalmente, Colombia es una sociedad institucional, pluralista, con posibilidad de alternación en el poder regida por unas autoridades civiles elegidas por votación popular y con un marco de funciones y limitaciones para las autoridades. Tiene un sistema constitucional regido por un estatuto que se cuenta entre los más antiguos del hemisferio, pues luego de la constitución de los Estados Unidos de Norteamérica, la colombiana, que data de 1886, es una de las más antiguas del continente. Ella ha recibido gran número de enmiendas o modificaciones parciales entre los cuales las esenciales son la de 1910, 1936, 1945, 1957, 1968 y 1986.

Paradójicamente, esta misma sociedad es centro de profundas contradicciones y desajustes y presenta unos terribles índices de criminalidad y de violencia; de allí la preocupación creciente para adecuar el marco institucional a las realidades.

Colombia, una sociedad con cambios acelerados

Colombia, al mismo tiempo que ha conservado sus formas civiles de gobierno posiblemente es el país que ha experimentado el mayor número de cambios económicos, sociales, culturales y demográficos en Latinoamérica durante los últimos decenios. En efecto, ha mantenido un índice ininterrumpido de crecimiento durante treinta años, que contrasta con las tasas económicas negativas de los otros estados de la región. El sector externo de la economía colombiana ha aumentado y se ha diversificado. Si, como punto de comparación para conservar los cambios en la sociedad colombiana, nos situamos en los albores del Frente Nacional, es decir en 1957 cuando se aprobó el plebiscito, y comparamos la situación de esta época con la presente, veremos



que las exportaciones pasaron de aproximadamente 700 millones de dólares a unos 5.000 millones. Además, el café, que llegó a representar más del 60% de las fuentes de divisas, ya no es el primer rubro de las exportaciones pues lo sobrepasan los minerales e hidrocarburos (oro, níquel, petróleo, carbón), con la ventaja para el Estado de que puede tener ingresos mayores que controla directamente por la índole de los contratos sobre petróleo, carbón y níquel. Además, han crecido sustancialmente otras exportaciones llamadas menores, como las de flores, bananos y otros frutos, con sus consecuencias positivas sobre los niveles de empleo y de ampliación de la frontera agrícola, como es el caso de Urabá.

Hace tres decenios el país era predominantemente rural. En el campo vivía el 70% de la población, mientras que ahora se invirtieron los términos y nos convertimos en un país urbano, con menos del 30% de la población en el campo, con cuatro ciudades de más de un millón de habitantes y más de 30 con población superior a 100.000. La migración masiva que se produjo en tan corto periodo, gravita fuertemente sobre la problemática del país en muchos aspectos. Así, en el terreno de la cultura, por el paso acelerado de una sociedad campesina a una urbana y moderna en el ámbito demográfico pues en las ciudades los índices de nacimientos se reducen, en las tasas de alfabetización y educación aumentan, porque en la ciudad es más fácil proveerlas y en lo referente a los servicios públicos, pues es sumamente difícil llevarlos a toda la población, al mismo ritmo del crecimiento vertiginoso de las ciudades. Por los cambios económicos, culturales y de urbanización, existe ya en el país una consistente clase media.

Los índices de analfabetismo se redujeron notablemente y, si en la época de formación del Frente Nacional, aproximadamente el 60% de la población era analfabeta, hoy esa cifra se ha reducido al 15%. La educación primaria practicamente cubre a toda la población en edad escolar, la secundaria se extendió y la superior pasó de aproximadamente 17.000 estudiantes a finales de los años cincuenta a más de 400.000 hoy en día, lo cual ha producido secuelas impensables en épocas anteriores como es el actual desempleo profesional. Pero sobre todo, y este es un logro positivo del Frente Nacional, el sistema educativo no sólo se extendió sino que se volvió más laico y moderno. Por ejemplo, hace treinta años la coeducación, es decir, el hecho de que niños y niñas compartieran los mismos bancos en primaria y secundaria era anatematizada por la Iglesia. Hoy en día, como en cualquier país civilizado, ésta es la situación corriente desde la primaria hasta el sistema superior pues en todo el aparato educativo las mujeres participan en un cincuenta por ciento. Todo ello, por supuesto, ha aparejado notorios cambios en las costumbres.

La tasa de natalidad disminuyó enormemente hasta el punto de que a Colombia se la considera país piloto en ese sentido y todo ello por métodos persuasivos y, paradójicamente, en un medio social regido formalmente por una Iglesia Católica ampliamente mayoritaria, que en sus jerarquías se opone al control natal.



La conquista del territorio

El asentamiento demográfico del país también ha variado profundamente. A finales de los años cincuenta, la población colombiana se ubicaba fundamentalmente en las cordilleras, en los valles interandinos y una porción limitada, en las costas, especialmente en la atlántica, a la par que los llanos orientales eran casi inhabitados, como lo era la hoya del río Magdalena en su parte media. Por esta razón, el país era eminentente andino, con regiones bastantate aisladas y dependiente para su comercio exterior del río Magdalena, hacia el cual convergían ferrocarriles y carreteras. Muy diferente es la situación de hoy en día. El país por fin está cubriendo su territorio tanto en lo interior como en las frontreras, por medio de importantes procesos de colonización. Tales son los casos de Urabá con su rica zona bananera y sus dehesas ganaderas, el Magdalena Medio, de apertura reciente y gran desarrollo, el pie de monte llanero, el Caqueta, el Putumayo y las colonizaciones del Arauca. Además, en zonas como la última nombrada, los hallazgos petrolíferos han modificado por completo el entorno para dar lugar a zonas florecientes. La región de la costa atlántica ha sido una de las de más amplio desarrollo en lo demográfico, cultural y económico, con mejoras en la ganadería y la agricultura y por servir como sede de los más grandes proyectos económicos del país, tales como El Cerrejón y otros proyectos carboníferos, Cerromatoso y, en un futuro próximo, la represa de Urrá. Esa situación de crecimiento y cubrimiento territorial, en la medida en que disminuye la preponderancia andina, nos impone cada vez más una dimensión internacional, especialmente hacia el Caribe. Por ello, no es casual que a partir de la visionaria política exterior del presidente Alfonso López Michelsen, Colombia hubiese emprendido la delimitación de sus áreas marinas y submarinas, còn lo cual hemos clarificado y duplicado nuestro territorio y hemos llegado a ser limítrofes de los estados del Caribe y de los países centroamericanos.

Al observar ese cubrimiento territorial y la situación actual de violencia, es imposible desligar lo uno de lo otro. Como bien lo anotó la comisión de expertos sobre la violencia, en su informe al Gobierno Nacional, la violencia colombiana es preponderantemente producto de la delincuencia común y aproximadamente en un diez por ciento de contenido político. Pues bien, lo que puede observarse a este respecto es que la violencia de uno u otro signo, se presenta más agudamente en las zonas ricas y no en las de mayor pobreza. El centro de la violencia no está en el Chocó o en la costa pacífica, que son las zonas más pobres del país, pero sí se ubica con su aterradora realidad en las ciudades que tienen un mayor ingreso, como Medellín o Cali, y en las regiones agrícolas de colonización, que por lo demás, son zonas ricas. Tales son los casos de Urabá, Magdalena Medio, Caquetá, Futumayo, Arauca, que ya hemos nombrado dentro del mapa de cubrimiento territorial. A las zonas de colonización, llegan primero el colono y su familia para descuajar la selva y vender las mejoras. Y luego vienen las otras olas migratorias con su secuela de necesidades y problemas. Por último, mucho tiempo después llega el Estado con autoridades y servicios.

Y como mediador de conflictos y legalizador de la propiedad. Por ello es necesario, al analizar el desajuste actual entre Estado y sociedad, tener en cuenta este proceso reciente y contradictorio de colonización, riqueza y violencia. Es imposible salir al encuentro de los masivos procesos de colonización, de su peculiar problemática social y de sus formas particulares de propiedad, con el código de Andrés Bello y su concepción sobre la sociedad. Este desajuste se agrega a otros más como el producido por la modernización con sus profundos cambios y por las necesidades insatisfechas en el terreno de los servicios públicos y de la seguridad social para masas que en muy poco tiempo migraron del campo a los conglomerados urbanos.

Entró en crisis la ética religiosa y no ha surgido una ética laica

En Colombia, la cuestión religiosa fue tal vez la única línea demarcatoria entre los partidos liberal y el conservador, por lo menos durante el siglo XIX y algunos decenios del presente. En un país en el que la mayoría de la población dice profesar la religión católica no se trataba de abolirla por parte de los liberales como en la propaganda política se decía, sino que se trataba de un asunto de modernización del Estado, es decir, de permitir que en Colombia, al igual que acontecía en el mundo moderno, el Estado pudiera reclamar para sí los atributos propios y desligarse de la concepción y la práctica teocráticas que informaron la cultura política de Occidente, hasta la ruptura generada a partir del Renacimiento. Impuesta la Constitución de 1886 y su corolario, el concordato del año siguiente, a la Iglesia Católica se le otorgaron una serie de prerrogativas, especialmente con respecto a la enseñanza y al estado civil de las personas, desde su registro de nacimiento, pasando por el matrimonio y concluyendo con la partida de defunción y en los cementerios que le fueron adjudicados. Esta situación se enmendó en parte con la reforma constitucional de 1936, por lo cual se dijo que la reforma le había quebrado una vértebra a la Constitución de 1886. En los años cincuenta, hubo un tremendo retroceso en éste como en muchos otros aspectos y al plebiscito de 1957, volvió a consagrar algunas de las fórmulas abolidas en 1936.

Lo cierto es que con la práctica del Frente Nacional, sin traumatismos, el país dio un paso en el camino de la laicización. Debido a los profundos cambios económicos, sociales y culturales a que hemos venido aludiendo, y debido también a la circunstancia particular del Frente Nacional que garantizaba la alternación y la repartición burocrática igualitaria entre los dos partidos, la Iglesia Católica que tradicionalmente había militado activamente en las toldas del Partido Conservador fue perdiendo beligerancia y disminuyendo su protagonismo electoral. Por la misma época, en la Iglesia Católica mundial se dieron unas profundas transformaciones modernizantes, que se



consagraron en el Concilio Vaticano II. Allí, la Iglesia dejó muchos de los anatemas que había lanzado en el siglo anterior, dio paso al pluralismo y a la comprensión con respecto a otras iglesias y retomó con vigor el contenido social que tímidamente había esbozado en diferentes encíclicas a partir de León XIII.

Todas esas circunstancias de orden interno y externo, influyeron notoriamente en la iglesia colombiana para producir un gran desconcierto. Por las razones atrás expuestas, la Iglesia Católica había estado sobreprotegida en Colombia, no solamente por las prerrogativas que le otorgaba el Estado como contraprestación por su participación política, sino que la Iglesia no tenía que competir con otros credos pues era insignificante el número de protestantes, judíos, mahometanos o creyentes de otras religiones, y aún el laicismo y el anticleralismo de otros países de tradición católica como Francia o México, en Colombia no se vivieron. De allí que, entre los cambios del Concilio Vaticano Segundo que abrían una ventana al mundo moderno y ante los cambios producidos en la sociedad colombiana, ejemplificados por la actitud de la población que sin romper con su Iglesia practicaba masivamente el control natal, la Iglesia, que había sido uno de los pilares tradicionales de apoyo del sistema, hubiese perdido su control. El resultado fue la desocupación que vivieron los seminarios en los decenios anteriores, el grupo de Golconda, el Celam de Medellín, los curas rebeldes, Camilo Torres y el porcentaje más grande del mundo de curas guerrilleros, que con su nuevo evangelio se alistaron en la revolución. Por supuesto, el país entero se resintió por esta situación, pues una sociedad secularmente regida por una ética religiosa vio cómo se quebraba la Iglesia, cómo se modernizaba aceleradamente el país, cómo en breve tiempo se desvanecían antiguos valores y cómo su ética religiosa no era compensada por una ética civil, la cual, a pesar de la nueva realidad, no se ha impuesto en nuestra sociedad. En ello radica gran parte de nuestro desajuste y uno de los problemas más grandes de nuestra sociedad, el de la credibilidad, tiene su origen allí.

Para que se diera en Occidente lo que se conoce como «la modernidad» se requirieron medio milenio y una serie de revoluciones que van desde la Reforma Protestante con sus secuelas de guerras religiosas pasando por la Revolución Francesa y las que le siguieron en Europa y América durante el siglo XIX, continuando con la revolución social encarnada por los bolcheviques de la Revolución China y las del antiguo mundo colonial.

Colombia, por razón de su geografía y de la ubicación de sus gentes, por el trauma sufrido tras la experiencia dolorosa de la amputación de Panamá, y sobre todo, por el régimen que en este país se instauró a partir de 1886, se replegó sobre sí, sin que por mucho tiempo lo afectaran las corrientes universales y el ritmo de la modernidad. Pero a partir de los tres últimos decenios, pareciera que se hubiera lanzado en la búsqueda del tiempo perdido y que quisiera recorrer en un breve transcurso de tiempo el camino que en Occidente requirió cinco siglos para alcanzar esa modernidad.

La fragmentación del Estado

Es una trágica paradoja el hecho de que, precisamente durante el periodo de mayores cambios en toda su historia, Colombia hubiera estado regida por la estructura y el sentido del Frente Nacional. Este fue ideado en un momento difícil de la historia del país como una forma para terminar con la violencia política que en ese momento tenía una clara connotación bipartidista. Y en realidad esa fase de la violencia fue amortiguada por el novedoso experimento político. En ese sentido como en otros que ya hemos anotado, el Frente Nacional fue algo positivo. Lo que se le critica fue su prolongación innecesaria.

El Frente Nacional fue ideado como una especie de camisa de fuerza entre los dos partidos tradicionales para que ninguno tomara ventaja sobre el otro y en esa forma se pudiera garantizar la convivencia. Sus fórmulas tenían ese sentido: repartir por mitades las burocracias, incluyendo dentro de ésta el poder judicial, producir la alternación en la presidencia, establecer la mayoría de dos terceras partes en el parlamento, las asambleas y los concejos. Tuvo como limitación el hecho de que no se pensó en terceras posibilidades, en terceros partidos y movimientos. Era un sistema preventivo, en el que se ignoraba la controversia. Un mecanismo de frenos y contrafrenos para que la situación no se desbordara. Sistema tal vez adecuado para otros momentos pastoriles de la historia de Colombia, pero no precisamente para las épocas dinámicas y de cambios. El país se acostumbró a las soluciones de retaguardia y vino el desfase entre una realidad que se desbordaba y un sistema estático que terminó en el inmovilismo y en el bloqueo de las soluciones reformistas.

Ante ese desfase vino la inadecuación del Estado, su desbordamiento, su fragmentación. Fragmentación que se palpa en lo regional, pues sólo tardiamente, a partir del Acto Legislativo Número 1 de 1986 se respondió parcialmente a la necesidad descentralizadora de tipo municipal. Fragmentación que aún se observa espacialmente, porque aún no se logra responder a las nuevas necesidades de las masas desplazadas hacia los centros urbanos que claman no sólo por servicios, sino por democracia participativa, con el objeto de contribuir, así sea en parte, al manejo de su entorno cotidiano. Fragmentación en los partidos políticos, que se atomizaron porque, a falta de recurrir a la población, concentraron cada vez más el poder de decisión en los cenáculos, hasta el punto de que hoy sólo es el reducido sector parlamentario el que controla la vida de los partidos. Fragmentación en las respuestas parciales, y no de tipo nacional, con las que esporádicamente los partidos y el parlamento intentan en vano conjurar la crisis. Fragmentación del Estado en sus elementos básicos, como son el monopolio de la justicia y el ejercicio de la fuerza dentro del marco de la ley. Pareciera que la realidad colombiana fuera en el sentido inverso de los dogmáticos manuales de materialismo histórico, productos del estalinismo, en los que el paso siguiente al capitalismo sería indefectiblemente el socialismo. No sucede así entre nosotros: es como si del capitalismo volviéramos al feudalismo, como bien lo atestiguan la frag-



mentación de la justicia y del ejercicio de la fuerza. Una justicia inexistente, que el Estado no dispensa.

Legalidad que no concita la legitimidad

Decía el jurista Alberto Hernández Mora, en la inauguración del Seminario sobre Estado de Derecho, promovido por la presidencia que la República y el P N U D: «Es punto central en las preocupaciones de la sociedad contemporánea la legitimidad de sus instituciones políticas. Los actos humanos son legales cuando se ajustan a la ley y las instituciones son legítimas cuando hunden sus raíces en el consenso colectivo, cuando expresan un modo de ser, de pensar y de aspirar de la comunidad. La legalidad es labor del jurista que se concreta en la observancia y aplicación de la ley. La legitimidad es tarea del político, que debe asegurar que las instituciones respondan a las circunstancias sociales de la época para que sean instrumento idóneo de todo gobierno y brinden nítidos cauces a las fuerzas sociales que expresan la aspiración colectiva a mejores condiciones de vida...Si repasamos la historia de las instituciones políticas colombianas, la balanza se inclina en favor de la legalidad. Mucha legalidad y poca legitimidad...Los colombianos en gran medida, no hemos sido buenos usufructuarios del derecho, sino, en cierta forma sus víctimas»[1].

Desde el punto de vista constitucional, la segunda vértebra al estatuto de 1886, se la quebró el Acto Legislativo N° 1 de 1986 sobre elección popular de alcaldes y referéndum municipal. Con el se dio un paso en el camino de la democracia local y la paricipación. A partir de allí, es innegable que se ha legislado sobre temas esenciales de la vida social sin que las normas hayan conmovido el tejido social ni concitado el apoyo, que es uno de los requisitos de la legitimidad. Así, se expidieron normas para la reforma del régimen municipal y para la descentralización fiscal. Se legisló para institucionalizar los partidos, para la democratización de la televisión, y luego vinieron leyes de reforma agraria y urbana, ley sobre cooperativas, ley de pensiones, ley marco de microempresas, para la pequeña y mediana industria, la reforma de los Ministerios de Agricultura, Desarrollo y Trabajo, etc. Ahora se discute, —digo mal, porque ello no se ha dado con la reforma constitucional, ni fuera ni dentro del parlamento— un nuevo cambio a la constitución que, en medio de una maraña de disposiciones, trae algunos artículos de conveniencia. Sin embargo, el país no se siente integrado y partícipe de estas normas y cada vez es más profundo el foso entre legalidad y legitimidad.

Del diagnóstico a las respuestas

1) Es necesario revisar el modelo de desarrollo económico y social. Si bien es cierto que la crisis colombiana es sobre todo de tipo ético, de falta de consenso y de legitimi-

[1] *Alberto Hernández Mora.* El Estado de Derecho y el Cambio Social. *Seminario: «Estado de Derecho», organizado poor la Comisión Presidencial para la Reforma de la Administración Pública del Estado en Colombia. Paipa. Noviembre 2 de 1989.*

dad, cierto es también que las profundas desigualdades sociales están en la base del desajuste y que mientras éstas no se corrijan, cualquier tipo de respuesta de orden constitucional y legal, será formal y meramente normativa. Es imposible sostener un modelo de convivencia en un país con características de desigualdad en el ingreso como el nuestro y el cual, no obstante algunos avances en las condiciones de vida, está marcado por la falta de respuestas efectivas para la mayoría de la población, en lo que se refiere a empleo, salario suficiente para un nivel de vida decoroso, servicios, recreación, etc. Para no abundar sobre una realidad que cotidianamente percibimos en sus desigualdades, veamos unas cifras. El 40% de la población colombiana sólo recibe el 9% del ingreso, a la par que el 10% más rico recibe el 20%. El desempleo es el flagelo más grande de la población, pero entre los que logran conseguir un trabajo, el 70% sólo recibe el salario mínimo. La economía informal o la del rebusque, ocupa 2.600.000 trabajadores y contribuye con el 34.4% de los empleos urbanos, pero los trabajadores que en ella se ocupan no tienen prestaciones ni seguridad social. La cobertura actual de acueductos es del 57% y la de alcantarillados del 44%. Lo anterior significa que más de 11 millones de personas carecen de acueducto y más de 16 millones no tienen servicio de alcantarillado. De las diez mil comunidades rurales del país, solamente 2.862 cuentan con algún servicio telefónico, lo que implica que el 60% de las localidades rurales están incomunicadas. En la falta de prestación de servicios públicos y en su mala calidad, radica gran parte de la protesta ciudadana de los últimos años, ejemplificada en la proliferación de los paros cívicos. De cada cuatro paros cívicos realizados entre agosto de 1984 y el mismo mes de 1986, tres fueron ocasionados por problemas relacionados con los servicios públicos. (Sobre todos estos asuntos, consúltense los trabajos presentados en el Foro Nacional de Servicios Públicos, de la Asociación Colombiana para la Modernización del Estado, 26 y 27 de julio de 1989).

2)Es necesaria una profunda transformación de los mecanismos de representación de los ciudadanos y en especial de los partidos políticos. El país vive una aguda crisis de representatividad. En otras épocas los partidos tradicionales, muchas veces por motivos atónicos y aún irracionales como eran los odios heredados, cumplieron una función aglutinante de representación. Pero hoy en día, la circunstancia de feudalización de la vida colombiana, que anotábamos atrás, se capta claramente en los partidos. No hay jefaturas nacionales y las que así se denominan son nominales o evocadoras nostálgicas de otros tiempos. Sin una consagración legal, la práctica impuso la representación uninominal para el parlamento, pues son contados los casos de listas que realmente pueden obtener más de un escaño. La dirección real de los partidos, si es que dirección puede llamarse al manejo desorganizado de montoneras, quedó exclusivamente en manos del sector parlamentario, el que a través de mecanismos espurios como los auxilios parlamentarios, crea a su favor una gabela antidemocrática con respecto a los demás ciudadanos, para hacerse reelegir. Como en las monarquías, el empleo de parlamentario se está convirtiendo en perpetuo y hereditario. El



papel real de los trabajadores, los sindicatos, los estudiantes, los intelectuales y los periodistas, dentro de los partidos en Colombia, es practicamente nulo, sin que la situación se subsane por el gesto de que sean mencionados en los estatutos, o porque se convoquen congresos ideológicos que ni el partido, ni luego sus gobernantes, tienen en cuenta. Sin democracia representativa y participativa dentro de los partidos es imposible que se dé la democracia en la sociedad que ellos pretenden representar.

Por otra parte, en Colombia las formas asociativas de representación no han logrado desarrollarse. El sindicalismo es sumamente débil y también esa profundamente fragmentado. El cooperativismo y su sector solidario de la economía han avanzado un poco, pero no tienen como en otras sociedades un perfil político. En cuanto a la izquierda, que podría presentar un esquema alternativo, ha sido históricamente muy débil en lo electoral, ha estado desgarrada por la escogencia acrítica entre los modelos que se disputan la ortodoxia en el socialismo mundial y también padece el fenómeno de la atomización en sectas, las que, a falta de masas, se dividen sobre alternativas utópicas. Para agravar las cosas, la sociedad colombiana padece desde hace ya varios lustros la acción, también atomizada, de varios movimientos que acuden a la violencia como forma de oposición al sistema. En esa escalada loca de violencia en la que se acude a prácticas abominables como el secuestro y el terrorismo, la sociedad colombiana no atina ya a distinguir con claridad entre la acción política y la simplemente delincuencial, máxime que con su violencia desbordada, el hampa común ejecuta los mismos actos que ciertos grupos ejercitan so pretexto de acción política. En el balance que la historia hará de esta época difícil de la sociedad colombiana, indudablemente estará la violencia ejercida contra las instituciones, como un elemento negativo, que ha contribuido a cerrar el espacio para que en el país actúen grupos reformistas.

3) Es necesario recuperar para el Estado el monopolio de la justicia y de ejercicio legítimo de la fuerza. Mientras estos elementos no se den es utópico pensar en una posibilidad de convivencia. El país, a pesar de la magnitud del problema, todavía no ha hecho conciencia de lo que implica el derrumbe de la justicia. Extraña el que ante un asunto de tales dimensiones no se hayan intentado aún las soluciones de fondo. Como es el hecho de que, en la accidentada reforma constitucional que se ha tramitado recientemente, el asunto de la justicia no esté en el centro, tal como lo requiere el desbarajuste de nuestra sociedad.

Algunas cifras nos muestran el derrumbe de la justicia por la generalización de la impunidad. El magistrado de la Corte Suprema de Justicia, Jaime Giraldo Angel, nos ilustra con la siguiente información: un estudio realizado por el Instituto SER de Investigación, muestra cómo el promedio en el trámite de los procesos civiles es de dos años y medio y el de los laborales de tres y medio, aunque algunos conocedores sostienen que el término real de duración hasta llegar a la casación, está entre cuatro y cinco años. En 1980, ingresaron en la justicia penal 296.800 procesos y salieron 59.300, es decir, que se quedaron sin tramitar 237.500, o sea el 80%. Al trabajar

estadísticas de los últimos cuatro años, se encontró que en relación con el delito de hurto sólo se había calificado el 13.7%, es decir que el 87% se mantenía en la etapa de calificación, y en relación al delito de lesiones personales, la situación era aún más grave, pues en el mismo periodo sólo se habían calificado el 4.2% de los procesos iniciados y pronunciado sentencia en el 2.9%. En cuanto a autos de archivo y prescripción «que son simplemente sintomáticos de la ineficacia de la justicia», en 1976 éstos se dictaron en el 61% de negocios de lesiones y en 1980 para el 72%. A los despachos judiciales entran en el año entre trescientas mil y trescientas veinte mil denuncias y solamente se procesan sesenta mil, es decir que el 80% de las denuncias se quedan sin tramitar[2]. O estos otros aterradores datos que nos suministró en una ponencia, el doctor Carlos Eduardo Lozano, en su calidad de Director Nacional de Instrucción Criminal. En 1984 sólo el 2.8% de los procesos penales obtuvo sentencia, en 1985 el 2.24% y en 1986 el 2.44%. Y esto teniendo en cuenta que esas estadísticas corresponden al 20% de los delitos cometidos, que son los que aparecen registrados en las estadísticas de la Policía Nacional, pues en Colombia el 80% de los delitos ni siquiera se denuncian a la autoridad. Y en cuanto al crecimiento de la criminalidad hay estas cifras: «En el cuarto de siglo comprendido entre 1958 y 1982 la criminalidad contra la vida y la integridad personal creció 37 veces... Y en el mismo lapso, la criminalidad contra el patrimonio económico creció 50 veces. Los delitos contra la vida y la integridad personal aumentaron entre 1985 y 1986 el 8.59% y contra el patrimonio económico, en el mismo lapso, el 3.35%»[3].

Ante unos pleitos que se vuelven interminables, ante una justicia cuyos mecanismos no le permiten investigar, actuar y fallar, se imponen métodos alternativos, la mayoría de los cuales implican el recurso a la fuerza, a las vías de hecho por fuera de la legalidad y de las autoridades del Estado. Si a ello agregamos el caldo de cultivo producido por las trementas desigualdades sociales, por el bloqueo del Estado para autorreformarse, por la falta de la credibilidad en las instituciones tradicionales, por la atomización e ineficacia de los partidos, por el descrédito del Parlamento, no es de extrañar el hecho de que el recurso a la fuerza sea cada vez más frecuente. De allí, la necesidad absolutamente prioritaria de reconstruir el aparato de justicia incluyendo los mecanismos de investigación, las cárceles, la dotación de elementos técnicos, la dignificación de la justicia y de los jueces.

En Colombia la feudalización de la fuerza está tipificada por la proliferación de diferentes cuerpos armados. Los hay legítimos como el ejército, la policía y los cuerpos de investigación. Hay otros que a veces tienen contenido legal como los guardias privados y de vigilancia, que pasan ya de doscientos mil. Y en contra del Estado y por motivaciones diferentes existen también los grupos guerrilleros, los escuadrones de la muerte y las bandas de sicarios.

Es necesario repetirlo muchas veces: un Estado que no controla el monopolio de la fuerza para que ella se ejerza sin exceso y dentro del marco de la ley, es un Estado débil. Una sociedad en la que coexisten y se enfrentan diferentes grupos armados,

[2] *Jaime Giraldo Angel.* Judicialización, instrumento para combatir la impunidad. *En el libro que recoge las ponencias presentadas en el Encuentro Nacional: «La lucha contra la impunidad. Avances y Dificultades», convocado por la Consejería Presidencial para la Defensa. Protección y Promoción de los Derechos Humanos. Bogotá, septiembre 19, 20 y 21 de 1988.*

[3] *Carlos Eduardo Lozano Tovar.* La impunidad y las formas de combatirla. Ibid.



sin que los legítimos alcancen a imponer el orden legal, es una sociedad profundamente traumatizada y sin consenso. De allí, la fórmula que me parece válida para nuestra situación: necesitamos un Estado fuerte y democrático. Que sea fuerte dentro de la legalidad para imponer la ley a todos los habitantes y en todo el territorio, para controlar a sus propios agentes. Que sea democrático en su origen y en el ejercicio de la autoridad, legítimo por el consenso que suscita y vigoroso por el apoyo y el acatamiento que le brinden sus ciudadanos.

Alvaro Tirado Mejía



Duke Ellington



Orígenes del jazz en la Argentina

El jazz latiendo su sonido
irregular, loco, sobre lá tarima,
es el corazón del tiempo.

Raúl González Tuñón: *Jazzband.* 1930.

El jazz echó raíces en Argentina tanto por expectativas auditivas de una clase media emergente como por expansión del capitalismo norteamericano que saludó la debacle europea de 1914-1918. La validez del género en el país, sin embargo, se comprende también en relación a la historia local del espectáculo musical. Ya en 1870 se conocieron en Buenos Aires los Palermos Minstrels, artistas de variedades especializados en el *cake-walk* o danza del pastel. En 1867 había debutado en el teatro Coliseo el pianista de Nueva Orleans Louis Moreau Gottschalk: sus composiciones *La bamboula* y *El banjo* familiarizarían al público porteño con términos del glosario afroamericano. Pero estos mojones negros en la música argentina —que en cierto modo complementaban el artísticamente rico acervo africano en el Plata: piénsese en la probable etimología de los vocablos argentinos tango y milonga, por ejemplo —eran apenas muestras aisladas de un vasto cancionero folklórico, más conocido en el mundo entero por las estilizaciones de un Stephen Foster que por expresiones étnicas auténticas.

A partir de 1890 el panorama se amplió. Paralelamente a la etapa expansiva del antiguo tango criollo, la corriente musical y dancística de marcas negro-americanas fue estableciendo su red de público que, si bien estrecha y no exenta de curiosidad pasajera, se nutrió de la formidable vida nocturna de una Buenos Aires cosmopolita. El país moderno —ese de la «modernidad periférica»[1] que no escapó al poderoso influjo de las síncopas— aceleró notablemente el ritmo de penetración de formas culturales que se filtraban, con mayor menor grado de sublimación, en las metrópolis. Aquí es necesario recordar que los aportes de la inmigración europea masiva («aluvional», la llamó el historiador José Luis Romero) al espectáculo artístico se tradujeron tanto en el crecimiento gigante de una *audience* policlasista —con predominio de clase me-

[1] Esta expresión sirve de título a un libro de la investigadora Beatriz Sarlo: Una modernidad periférica: Buenos aires 1920-1930 *(Nueva Visión, Buenos Aires, 1988). Allí la autora repasa la vanguardia literaria como contenedora y a la vez proyectora del boom urbanístico. La ruta del jazz en Argentina podría agregarse a ese cuadro estético como «telón» sonoro pero también como «texto» de validez sociológica, tanto desde el punto de vista de una historia cultural como desde la perspectiva de la propia evolución literaria argentina: en este sentido es bien sabido el interés jazzístico de conocidos escritores porteños (los hermanos González Tuñón, Evar Méndez, Leopoldo Marechal, Ulises Petit de Murat, etc.) En algunos de ellos el jazz fue una pasión de igual intensidad que la literatura: Evar Méndez fundó una revistga especializada en música «americana»*

dia y media baja— como en la composición misma de los principales cuadros artísticos[2]. La creciente demanda de números de varieté y music-hall más la consolidación de toda una frontera tanguera que ganaría finalmente el centro de la ciudad, fueron delineando los perfiles de una música popular urbana dinámica y compleja en sus sentidos estético y social. Si bien la inmigración priorizó institucionalmente el universo de zarzuelas y óperas —en la *alta cultura,* pero con fuerte sustento popular—, ciertas formas y música y teatro *residuales* se fueron acumulando en los «entremeses» de la noche de Buenos Aires. Sobre la inmigración —mayoritariamente italiana y española— y las nuevas formas que cobró el espectáculo musical —coordenadas fundamentales de una importante franja de la cultura argentina anterior a 1930— se fue desarrollando una producción que vagamente podríamos ligar a un conjunto de vocablos de la industria del entretenimiento nocturno: *cabaret, revista, music-hall,* etc. En esos nuevos márgenes culturales surgió el jazz, a ello se montó en función incidental primero y como protagonista artístico más tarde. La relación con el tango por el lado *popular* y con la música de concierto por el lado *clásico* no lo descaracterizó: antes bien lo insertó en la vida nacional en tanto lo acercó a otras expresiones de gran arraigo en el país. Por otra parte, hablar de jazz era hacer referencia a un importante aspecto de la cultura de masas, cuyos perfiles más sintomáticos se estaban consolidando en los años anteriores a la crisis y depresión de los treinta. El nuevo imperio de formas artísticas norteamericanas —cine, comics, magazines modernos, etc.— condujo al jazz más allá de sus fronteras nacionales revistiéndolo además de una definida connotación *moderna.*

A comienzos de los veinte se hablaba en el mundo hispanoparlante de «jazzbandismo», término que el escritor español Ramón Gómez de la Serna supo sustantivar como sinónimo de lo afro en américa, pero también como metáfora de un futuro hecho presente en la velocidad, la ruptura de los lenguajes de las artes, el vértigo de los rascacielos y la liberación de Dionisos en el siglo veinte. El imperio del jazz se conectaba así con una *sensibilidad de época* que remitía a las lúcidas intuiciones de Scott Fitzgerald (*The roaring twenties*) y a las viñetas epocales del cine norteamericano que se veía en Buenos Aires (*42nd Street, Children of jazz,* etc.). En todas esas obras el jazz aparecía estrechamente conectado con los profundos cambios de costumbres y moral que se percibían en la juventud occidental. Reducida a los sectores pudientes en cuanto a un protagonismo social, el tipo de la «flapper» rioplatense se difundió no obstante por la población argentina a través de los *mass media* que en tiempos el presidente Hipólito Yrigoyen tuvieron su primer gran esplendor.

Mientras en el área de las *imágenes* el jazz se filtraba por entre otros medios de la cultura de masas, algunos *adelantados* hicieron lo suyo en materia de promoción musical propiamente dicha. Harold Phillips ancló en Buenos Aires en 1900 y antes de convertirse en pianista de tango supo tocar ragtime, anticipo histórico del jazz; de la compañía de Ana Pavlova —epígono de la troupe Diaghilev—se desprendió el violinista ruso Raúl Lipoff, «quien aparentemente habría tomado contacto con el jazz

(Swing, *1936) y Ulises Petit de Murat escribió sobre bandas negras en diarios y revistas. Otros escritores llegaron a conducir programas de radio y organizaron ciclos en teatros y cines. El jazz fue para muchos artistas y escritores modernistas la vía de experiencia moderna más rápida y contundente: en ninguna otra manifestación del espíritu lo sólido se desvanece con tanta rapidez. Véase Marshall Berman,* Todo lo sólido se desvanece en el aire (La experiencia de la modernidad), *Madrid, Siglo XXI, 1988.*

[2] *En nuestro trabajo* Las canciones del inmigrante *(Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1989) hemos investigado los tipos de inserción del músico inmigrante en el ambiente cultural argentino y los modos con los que lo modificó modificándose a sí mismo.*



en los Estados Unidos»[3]. Lipoff se quedó en Argentina y compuso con el pianista danés Oscar Frederickson una banda musical. Gordon Stretton (violín) y Paul Wyer (clarinete y violín) fueron otros de los introductores del «jazzbandismo» en el país. El primero llegó a ser un activo animador de famosos cabarets porteños. Wyer, por su parte, había llegado a Buenos Aires como integrante de la célebre compañía de revista Ba Ta Clan de París, dirigida por Madame Rasimi. Excelente músico negro —había grabado en Estados Unidos con W.C. Handy, el autor del *Saint Louis Blues*— Wyer se afincó en Argentina y formó junto al pianista Adolfo Ortiz, Dixi Pals, una de las más competentes bandas, cuyo sonido *hot* y negro hizo las delicias de los más exigentes aficionados de los años treinta.

Un franco-armenio, Kalikian Gregor, que acompañó a Carlos Gardel en unas actuaciones en Niza y en la aventura de grabar cuatro canciones en francés, fue otro de los expositores de una música que si bien no era jazz exactamente estaba al menos construída sobre giros melo-rítmicos y timbres mayoritariamente nacidos en los prostíbulos de Nueva Orleans[4].

Hacia 1925, la popularidad del «jazzbandismo» estaba relativamente extendida por entre los códigos del periodismo, la naciente radiofonía comercial y el teatro de variedades. El humor gráfico corroboraba con frecuencia este rol adquirido. La revista *Caras y Caretas*, infaltable en todo hogar de clase media, ridiculizaba al gabinete del por entonces presidente radical Marcelo T. de Alvear acudiendo al léxico del momento: «Año nuevo, vida nueva, Jazz Band criolla. Una de las tantas desafinadas orquestas del año. 9 profesores. Notable variedad de instrumentos. Repertorio único»[5].

Las propagandas del sello discográfico Nacional, del productor inmigrante Max Glucksmann, incluía varios fox trots —casi tantos como tangos— a cargo de artitas relativamente especializados: José Bohr, Juan Robledo, la Eleuterio Iribarren American Jazz Band, etc. Los grandes directores de tangos, por su parte, no se quedaban atrás: el *agiornamento* pasaba necesariamente por la inclusión de temas «americanos» en el repertorio para baile. Así lo hacían Roberto Firpo, Osvaldo Fresedo, Francisco Canaro y Adolfo Carabelli, este último un verdadero estudioso del jazz orquestal que llegó bastante más lejos que sus circunstanciales competidores[6].

La interpretación del fox «*Pero hay una melena*» señalaba un doble éxito: el de sus infalibles intérpretes (Gardel-Razzano) y el del baile «americanizado», expansión del modelo que llegaba en discos y orquestas visitantes. Las promociones discográficas, a su vez, operaban con ese conjunto de asociaciones propias del nuevo estadio de cultura popular urbana al que Argentina estaba entrando. Glucksmann, por ejemplo, hacía propaganda de su «fonógrafo sin bocina» («la máquina parlante que no falta en ningún hogar») y de «la valija parlante», ideal para llevar tangos a cuestas, más algún fresco shimmy o fox trot. La promoción iba acompañada de una ilustración que mostraba a unos alegres y despreocupados jóvenes en un día de campo que almorzaban sobre la hierba mientras de la bocina vendida por Glucksmann salía la música preferida por los distendidos paseantes.

[3] *Dato consignado en el informe inédito de Olga Zaffore y Ana M. Deschner,* La Argentina y los antecedentes del jazz.

[4] *Sobre esta curiosísima y poco conocida figura del music-hall internacional escribió Osvaldo Sosa Cordero en su completo libro* Historia de las varietés en Buenos Aires (1900-1925) *(Buenos Aires, Corregidor, 1978).*

[5] Caras y Caretas. *Buenos Aires, 10 de enero de 1925.*

[6] *La aparición de partituras de jazz en los repertorios de las orquestas típicas se dio en los años de la aceptación masiva del tango y el visto bueno del* establishment. *La multiplicidad de funciones de los planteles instrumentales (baile, confiterías, discos de consumo hogareño, etc.) las ubicó en una situación exigente y delicada en lo que a material de interpretación se refiere. Los principales directores —Canaro, Firpo, Fresedo, etc.— solicitaron los servicios de solistas del temprano jazz argentino, dejando en el rol armónico a las cuerdas de la formación de tango. Respecto a la sección rítmica, está quedó compuesta por el pianista original en las actuaciones «en vivo» (y según fuentes orales, un tecladista de jazz «anónimo» para las grabaciones) y un baterista de ejecución más próximo a la percusión de las orquestas sinfónicas que al ritmismo de las bandas negras. El contrabajo fue muchas veces remplazado por la tuba. Así se recreó un jazz* sweet *o* straight *al estilo Paul Whiteman que funcionó con éxito hasta el surgimiento de un verdadero*

Un mayor grado de especialización en los músicos permitió ya en los últimos tramos de los años veinte, un considerable aumento de grabaciones locales. La sucursal argentina de Odeón (los discos Nacional, más las ediciones bajo licencia de la casa central) compitió con la poderosa Victor Talking Machine Company que impulsó a las orquestas de Carabelli, Fresedo y un tal «Real Jazz». (A comienzos de los treinta, un pase conmovió el mundo de la música popular: Carlos Gardel se transformaba en artista exclusivo de la RCA Víctor). Sellos más pequeños —Electra, Síncopa y ritmo, etc.— trataron de llenar los huecos de la industria cultural con ofertas diferentes a la caza de un mercado diferente. La competencia de las corporaciones del disco fonográfico se instaló en Argentina, repitiéndose en este país en escala chica la feroz lucha norteamericana y europea. El jazz no quedó al margen de la situación. Odeón, por ejemplo, era sinónimo del jazz que hacían Blackie (Paloma Efrom), Santa Paula Serenaders, René Cóspito, Eduardo Armani, Rudy Ayala y Harold Mickey.

Por esa época las radios comenzaban a firmar contratos estables con orquestas. Este fenómeno de la música «en vivo» en las emisoras —verdaderos planteles profesionales que incidían en las preferencias del público oyente— iba a hacer eclosión en los años treinta y en los cuarenta (la historia del tango se *lee*, en gran medida, a partir de la reconstrucción de las ofertas radiales). Solían ser —no siempre— contratos en exclusividad, lo cual habla del grado de aceptación que las bandas de jazz estaban cobrando entre una *audience* que aprobaba la coexistencia pacífica del tango con el jazz. Mas allá de los polémicos, y hasta cierto punto discutibles, estudios comparados que se han trazado entre estas dos músicas, no hay duda de que la coincidencia de sus respectivos apogeos, esa sincronía tan festejada por los aficionados al baile y a la radiofonía, habla de la capacidad de ambas especies para contener y transmitir una sensibilidad *urbana* y *moderna* expandida por diversos sectores sociales. Es cierto que la clase media *condujo* con su expectativa y su gusto musical el sustento sociológico del *boom* tanguero y del *boom* jazzístico de las décadas del treinta y del cuarenta. Pero la amplitud del éxito se debió a la capacidad de estas «mesomúsicas» (diría Carlos Vega) para erigirse en paradigmas de la cultura de masas.

y nutrido movimiento jazzístico argentino. La historia discográfica retiene algunos registros que hoy escuchamos con curiosidad: Yes, we have no bananas, La rosa encarnada, Je suis Mimí, Escalera real, Antoinette *por Roberto Firpo;* Sweet, sweetheart, No es ella dulce, Shouting y Electric girl *por Francisco Canaro;* Frivolidad, Mimosa, Me vuelves loco *(cantando Mercedes Simone)* y Cloe *por Adolfo Carabelli; etc.*

Sam Wooding: el estímulo externo

La historia del jazz en la República Argentina está ligada a las grandes visitas internacionales que siempre han significado un impulso y un estímulo artístico y comercial muy fuertes. Así como en los años cincuenta las actuaciones en Buenos Aires de Dizzzy Gillespie y Louis Armstrong fueron puntos de inflexión en la exolución sudamericana del género, la llegada al país de Sam Wooding en 1925 marcó el primer contacto de envergadura del público argentino con una banda de jazz. Los *chocolates kiddies* de Wooding, al igual que sus compatriotas León Abbey y Connie Mc Clean, fueron una explosión negra cuatro años antes que Josephine Baker debutara en el



teatro Astral de la calle Corrientes. Wooding no hacía el estilo Nueva Orleans. Lo suyo era música del área Nueva York, más ligada quizás a las orquestaciones de James Europe o incluso del primer Fletcher Henderson que al sentido improvisatorio encarnado por entonces por King Oliver, Jelly Roll Morton y Louis Armstrong, aún desconocidos en Sudamérica en 1925. Sin embargo, si se lo compara con los grandes acaparadores de honores jazzísticos de la época —Paul Whiteman («El rey del Jazz») y Jean Goldkette, o los más fidedignos Original Dixieland Jazz Band— lo de Wooding era una bocanada caliente de *swing* negro. Néstor Ortiz Oderigo, antropólogo y musicólogo africanista, ha dejado sus impresiones de muchacho absorto ante la magia de Wooding en Buenos Aires: «Hebert Fleming, principal trombonista de la orquesta, estaba dotado de una impecable sensibilidad rítmica, de un recio timbre *hot* y un estilo que se acerca al de los grandes trombonistas negros de la escuela del jazz espontáneo».[7] También lucían Willie Lewis, Gene Sedric (futuro integrante del combo de Fats Waller y uno de los mejores saxofonistas altos de la década del treinta) y John Warren, entre otros. ¿Que característica sonora provocaba ese fuerte impacto que señaló un momento clave en la historia del jazz en Argentina? Por lo pronto, se trataba de una formación negra, cuyos integrantes eran vistos y oídos como la exótica prolongación de la música que había llegado al país por la vía *Sweet* y *Straight* de Whiteman y sus seguidores. Pronto se supo que era al revés: el plantel de Wooding dio cátedra en materia de secciones instrumentales —las maderas sorprendieron por su articulación y volumen sonoros— y mostró en sus conciertos de qué manera la «suciedad» de un ataque mordiente en las trompetas o el relax rítmico de una sección de acompañamiento podían ser *valores* estéticos partiendo de otros sistemas de evaluación, menos *occidentales* y más fieles a la concepción de la música y el mundo del negro norteamericano.

El 8 de Abril de 1927, Wooding y sus solistas debutaban en el cine-teatro Empire en la esquina de Corrientes y Maipú (la vieja zona del espectáculo porteño, hacia el Bajo de la ciudad). Tres meses después, en el teatro Esmeralda (luego Maipo, cuna del teatro de revistas en Argentina), León Abbey y su banda hicieron sonar nuevamente música afro en el centro de la ciudad de los inmigrantes. La proximidad de los conciertos y la revelación de ese *otro* «jazzbandismo», menos aferrado a las pistas de la partitura y hecho por solistas negros que improvisaban paráfrasis de temas populares, debe haber causado una impresión muy grande. A partir de ese momento, la palabra jazz cobraría un significado más preciso para los melómanos argentinos.

Hacia una mayor especialización

Si al director de tango Adolfo Carabelli, estrella de la casa discográfica Víctor a fines de los veinte, se lo suele incluir entre los pioneros que popularizaron melodías más o menos cercanas a la morfología del jazz, René Cóspito, pianista, se ganó un

[7] *Néstor Ortiz Oderigo,* Rostros de bronce, *Buenos Aires, Fabril Editora, 1964.*

lugar fundamental en la forja de la especie en Argentina. Su estilo, ligado al *high brow* del cornetista Red Nichols, ingenioso, ligero y muy prolijo, derivó de las escuelas jazzísticas blancas de Nueva York, principalmente, cuyos exponentes escuchaban a su vez a los solistas negros. Por lo tanto, Cóspito «jazzificó» el ambiente porteño desde una óptica que, siendo blanca, desarrollaba el ritmismo y la improvisación como bases del lenguaje musical.

Ya en 1923, Cóspito trabajaba como pianista profesional en cines según la costumbre de entonces. Había empezado como musicalizador en una sala de su barrio de Núñez, para luego trasladarse al centro: los cines Paramount, Gaumont e Hindú supieron de su destreza al teclado. En su etapa «muda», el cinematógrafo se valía del acompañamiento sonoro del piano o del de conjuntos de pocos instrumentos. Al pianista le tocaba seguir al pie de la letra las secuencias fílmicas. El buen profesional, mitad lector mitad repentista, buscaba correspondencias musicales. Para una escena de miedo, por ejemplo, ejecutaba alguna melodía sobre escala exótica o un acorde disminuído sin resolver; para el romance servía un pasaje expresivo en tiempo lento; para carreras y malentendidos, nada mejor que el veloz entrecruzamiento de manos del *ragtime*. De este exigente entrenamiento Cóspito extrajo varias enseñanzas, una de las cuales tuvo que ver, seguramente, con esa tendencia tan suya de empalmar temas populares con clásicos, jazz con piezas académicas, rasgo algo *kitsch* que resume sin embargo un tic típico de la nueva música popular que estaba surgiendo por aquello años en todo el mundo.

En 1925, Cóspito formó su primer conjunto, integrado por Eduardo Stalman en violín, Ismael «Pibe» Paz en saxo, Eric Mastro (Mastrovicenzo) en «pistón» (hoy trompetas) y un tal Raymundo en batería. Este quinteto *—RVC. y sus cuatro melódicos muchachos—* recreaba las versiones de los discos de Nichols, Whiteman, Trambauer, la O.D.J.B. y Bix Beiderbecke que llegaban por importación o que se editaban, licencia mediante, en los sellos locales. Este ejercicio de transcripción fue la única vía de conocimiento para una música que siempre escapó al código pentagramado. En su instrumento, Cóspito admiraba a Fats Waller, Frank Banta, y, sobre todo, Zez Confrey, cuyo *Gato en el teclado* era considerado el paradigma de destreza de los pianistas de la época. Hasta la aparición de solistas de la talla de Héctor Lagna Fietta, Enrique Lynch y el talentoso Enrique «Mono» Villegas, en Cóspito recayó la difícil tarea de mediar entre la fidelidad discográfica y la función requerida en las pistas de baile y las confiterías céntricas. Juzgándola en el marco de los imperativos de la época y los condicionamientos por la industria del entretenimiento imponía a los *artífices* (o habría que anotar *artesanos*) de la cultura de masas, la *obra* de Cóspito —y en particular la de sus primeros años—, más algunos momento de la asociación con Eduardo Armani, queda como un atractivo y valioso producto popular «de entreguerra».

También insertó tempranamente en el circuito del jazz comercializado, Eleuterio Iribarren agrupó motivaciones jazzísticas en torno a su banda, también volcada en torno a su banda, también volcada a un repertorio de inconfundibles referencias hispano-



inmigratorias. Pionero discográfico, Iribarren fue un músico «de estudio» por excelencia. Estuvo en el sello Electra primero y en Odeón-Nacional después. En los inicios del decenio, registró *Siam, Fate* y *Sirenas* en un tiempo en el que nadie hablaba todavía de jazz (sí de *música americana,* vaga categorización). Pronto la industria impondría sus reglas de juego, quedando los sellos pequeños y de poco capital en inferioridad de condiciones para retener a los artistas más exitosos. Iribarren pasó así a engrosar definitivamente las listas de discos Nacional. La banda, cuyo director comenzó a firmar su apellido con Y, si bien más selectiva que otras multifuncionales, solía grabar como reverso de un fox o un shimmy pasodobles como *Gitanería,* por ejemplo, ya en 1923, la banda ganaba un resonante éxito con versiones de *Míster Gallagher and Míster Shean, Shouting, Yes, we have no bananas, Barney Google* y *Chez Madame Rasimi,* por citar algunos éxitos coetáneos al presidente Hipólito Yrigoyen (1916-1922 y 1928-1930); en el medio gobernó otro presidente de la Unión Cívica Radical: Marcelo T. de Alvear, de 1922 a 1928.

La banda de Iribarren se formaba con dos trompetas, saxo o clarinete, piano, guitarra, batería y el violín del director. Más «americano» que la Rondalla Vásquez o la González's Jazz Band, aquel primitivo plantel sonaba con un ritmo duro, cuadrado en dos por cuatro y con figuraciones escritas y bien balanceadas. La línea melódica principal solía ser tocada por las trompetas, a veces al unísono con el violín. Al saxo o al clarinete le quedaban pequeños espacios —a veces verdaderos interludios entre *tema* y *tema* —para hacer algún contracanto breve y ornamental. La batería, luchando contra la precariedad del registro acústico, se oía muy de fondo y marcaba los tiempos con una regularidad monótona. Toda pieza era precedida por una introducción *ad libitum,* muy melódica, a cargo casi siempre del violín y el piano arpegiado. Las grabaciones tenían un sabor a los referentes de la época, empezando por Valentino y el cine «mudo». También se percibía alguna conexión, en el tipo de arreglo y en ciertos pasajes, con ritmos deducidos de la habanera, con el tango. Por último, la presencia predominante de instrumentos de viento enmarcaba al grupo en el mundo de las bandas, que en Buenos Aires se nutría con planteles de las colectividades inmigratorias.

Eleuterio Iribarren y sus músicos (Nappe, Blandino, Vásquez Vigo, Alsina, Verona, Brullo y Presley, hasta donde se sabe) hacían un repertorio que podríamos definir como «programático»: música al servicio del baile, asociada psicológicamente a la imágenes culturales generadas por los principales signos del cambio de siglo. Escaso sentido tendría juzgar esta música en términos de «pureza» y autonomía formal, si bien los hombres se defendían heroicamente con sus instrumentos en la recreación de aquellos que llegaban en partituras y discos, a veces traídos por marineros que los vendían en el puerto.

La posterior y ocasional inclusión de solistas de mayor empuje y sabor negro mejoró el rendimiento de los conjuntos pioneros. La incorporación al circuito de espectáculos y grabaciones de Paul Wyer (clarinete y violín), Arthur Crawford (saxo tenor) y John Forrester (trombón) —por mencionar algunos de los que llegaron a grabar



con Iribarren— fue «corrigiendo» el rumbo inicial de las experiencias jazzísticas en Argentina. En un clima cada día más cosmopolita para el jazz, algunos improvisadores argentinos comenzaron a profundizar en los códigos de la justa ejecución en un proceso de constante y creciente *revelación* estética a medida que aumentaban los contactos entre centro y periferia. De modo tal que a fines de los *roaring twenties* ya se encontraban instrumentistas locales de calidad que serían las estrellas de la década siguiente: Sam Liberman (saxo alto), Dante Varela (saxo alto), Manuel Gavinovich (violín), José Rossino (saxo tenor), Ismael Paz (saxo alto), René Cóspito (piano) y muy en especial Oscar Alemán, proverbial guitarrista chaqueño que viviría los años treinta en París.

Crisis: expansión y popularidad

Crisis y depresión económica: la década de los treinta significó, sobre todo en sus primeros cinco años, una profunda recesión del mercado musical. El colapso de la industria del disco redujo las sesiones de grabación a sus mínimos términos. Ni el tango se salvó de la caída; más aún, la música nacida en las orillas sufrió y retrató el cuadro social con la sensibilidad que sólo las víctimas directas suelen tener («Hoy se lleva a empeñar al amigo más fiel» escribía el poeta Enrique Cadícamo en la tesitura que haría famoso a Enrique Santos Discépolo). El jazz tuvo una leve ventaja, sin embargo: su existencia casi mundial le permitió mantenerse como tema periodístico más allá de la crisis laboral de los músicos. En sus ediciones de 1933 y 1934, las revistas *Sintonía* y *El alma que canta*, emergentes de una prensa sostenida en el auge de los modernos medios de comunicación, incluía abundante información sobre el panorama del jazz en Estados Unidos. Paradójicamente, en el país de la inmigración aluvional comenzaban a circular como notas de revistas los viajes al exterior de conocidos artistas argentinos. (De Caro a Europa, Rudy Ayala a Estados Unidos, Oscar Alemán a Dinamarca y a París, etc.) Para una música ya ecuménica como el jazz, este tipo de migración transitoria no dejó de ser una posibilidad de retroalimentación del circuito (compra en el exterior de partituras, contactos con compañías y músicos de fama internacional, vivencias de jazz in situ, etc.).

Más trascendente para la subsistencia y posterior expansión del género fue el trabajo de las grandes bandas en la radio. Es que la moda del momento, el *Swing* blanco, bailable y «melodizador» de las asperezas afro, era el ideal número radial hacia el anochecer. ¿Consuelo compensatorio para el oyente de la clase media derruida? Quizá. Por lo pronto, un repaso por la historia de las *broad castings* nacionales avisa del avance del jazz en las programaciones. Claro que para el verdadero *boom* radial hubo que esperar a 1937 y 1938, comienzo del imperio radiofónico de las dos décadas siguientes. Ya para entonces la incorporación del jazz en los horarios más o menos centrales fue total. Incluso se suscitó una encarnizada lucha por exclusividades, here-

«Como escribió Raúl González Tuñón, el jazz fue el corazon del tiempo. También para los argentinos»



Louis Armstrong y The Chicagoans



dera del adelantado celo con el que Yanquelevich, dueño de LR3 Radio Belgrano, se había ganado la confianza de Josephine Baker. Las *big-bands* se repartieron entre Stentor, Fénix, Callao, París, Splendid, del Pueblo... La recuperación de un ritmo de trabajo constante permitiría una mayor profesionalización de los *staff*. Además, el *boom* radiofónico compensó en parte la decadencia de la industria del disco durante los años más duros de la depresión.

La Argentina que entró en los cuarenta recuperó sus espacios de música «en vivo» en las concurridas confiterías céntricas. Allí también estuvo el jazz: Santa Paula Serenaders, Cóspito-Armani, Ahmed Ratip y sus Cotton Pickers, Barry Moral, Dante Varela. Atrás quedarían los años de los pioneros, héroes de una mitología cimentada en tiempos de abundancia. Sin la masividad ni la popularidad del tango —ni del rock nacional más tarde— el jazz supo sin embargo ganarse un lugar destacable. Lo hizo en una sociedad de cambios y transformaciones (lo cual en cierto modo explica la aprobación que el jazz tuvo en todas sus corrientes estilísticas) para la cual el eje *tradición-modernidad* fue tan tenso y creativo como el polémico binomio *universal-nacional*.

El arraigo del jazz en una zona de capitalismo periférico superó el estadio de la mera importación por prepotencia transnacional para reconocerse en una historia propia de infinitos contactos de la «historia grande». Con su incansable evolución —del dixiland al jazz-rock y la fusión— y sus derivaciones a otras áreas de la expresión musical, las variantes afroamericanas en el Río de la Plata ampliaron notablemente la sensibilidad del oyente argentino y pasaron a formar desde épocas tempranas parte importante de su imaginario más querido (junto a las tardes en la confitería Richmond de calle Suipacha; radio el Mundo y radio Belgrano a la noche; los primeros discos de Enrique Villegas; las amistades de la cantante-locutora-periodista Blackie; los músicos de la orquesta estable del viejo canal 7 de Televisión; el grito heroico del saxo de Leandro «Gato» Barbieri; las bandas sonoras de Lalo Schiffrin en las populares series norteamericanas; las columnas especializadas en *Sintonía*, etc., etc...)

Una vez más, en el espejo de la identidad cultural se entremezclaron la *libertad* universal con la *necesidad* histórica de la vida nacional. Como escribió Raúl González Tuñón, el jazz fue el corazón del tiempo. También para los argentinos.

Sergio A. Pujol

NOTAS

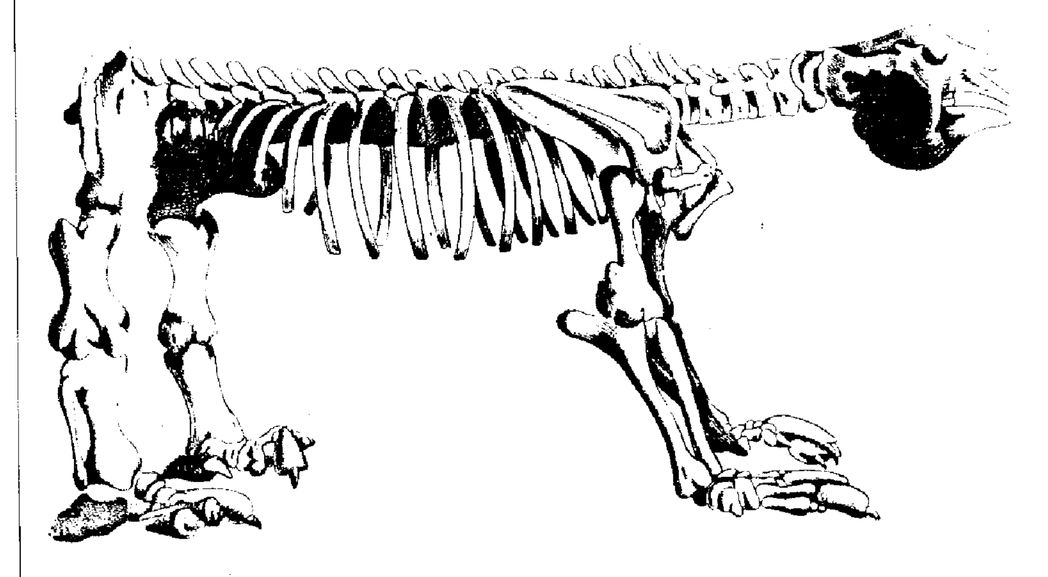


Ilustración de Juan Bautista Bru para la obra de Garriga (1796)

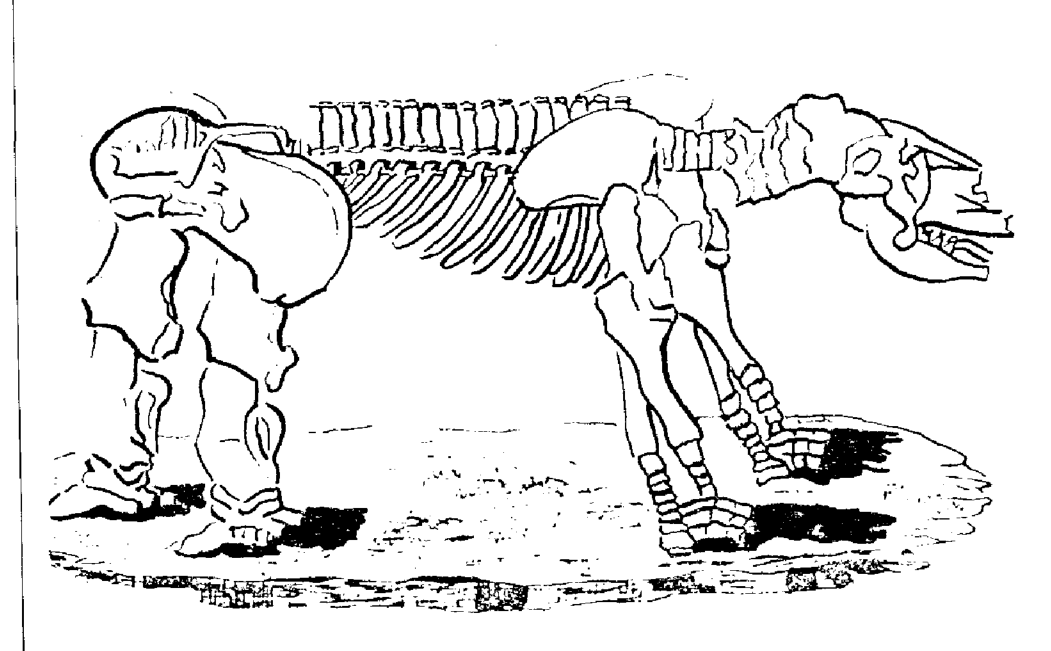


Ilustración de Custodio de Saa y Faría (*El Museo Americano,* 1835)



El hallazgo del megaterio en el virreinato del Río de la Plata

Una denuncia de cariz policial por robo de huesos; una pelea entre un militar y un fraile, con mutuas acusaciones de embustes y calumnias... Sólo falta una dama de mantón y abanico para completar una dieciochesca comedia de enredos.

Pero, aunque falte la dama, bien vale que se narre la historia y que sus protagonistas lleguen a obtener el favor de los lectores y su simpatía. Sin más preámbulos, pasemos a presentarlos: Fray Manuel de Torres, de la orden dominicana, natural de la Villa de Luján. Teniente Francisco Xavier Pizarro, del Real Cuerpo de Artillería. Un vecino de Luján, Francisco Xavier Pereira, acusado de robo. Don Nicolás Christóval del Campo, marqués de Loreto, Virrey, Gobernador y Capitán General de las Provincias del Río de la Plata. Alcaldes y secretarios. Tendrán participación especial: Carlos III, rey de España. Georges Cuvier, ilustre paleontólogo de París. Y, para no desmerecer ante las *singeries* del teatro francés, la aparición en escena del descomunal perezoso gigante de las pampas sudamericanas, el poderoso *Megatherium*...

Y se abre el telón. La historia empieza en las barrancas del río Luján, que atraviesa el poblado del mismo nombre, casi en la frontera del indio. Es el año del Señor de 1787. El fraile Manuel de Torres, que el 26 de marzo cumple treinta y siete años, pasa unos días con su familia alejado de sus tareas como segundo regente de estudios en el Convento de Predicadores de Buenos Aires. Una tarde de ese mes de marzo, mientras pasea por la costa, advierte con sorpresa que el sol ya bajo hace brillar unos objetos blancuzcos, relucientes por la humedad entre el barro arcilloso. Al acercarse, aún más sorprendido, se da cuenta de que se trata de enormes huesos, incrustados en el talud, que el batir del agua puso al descubierto.

¿Fue un hallazgo obra sólo del azar? Andrés Millé[1] supone una «finalidad investigadora» en el padre Torres, mientras que Alberto Palcos[2] sospecha que un hallazgo

[1] *Millé, A.*, Itinerario de la orden dominicana en la conquista del Perú, Chile y el Tucumán, *Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 322.*

[2] *Palcos, A., «El extraordinario hallazgo paleontológico de 1787»,* La Prensa, *5 de marzo de 1944.*

de restos presumiblemente humanos en la zona de Arrecifes, en 1766, pudo haber despertado la curiosidad del joven lujanense, que en ese entonces contaba con sólo dieciséis años, curiosidad que dos décadas más tarde lo habría llevado a encontrar unos huesos que iban a ser célebres.

Azar o finalidad investigadora, lo cierto es que el fraile Torres no despreció el tesoro que le entregaba la tierra. Como buen súbdito de la Corona, su primera acción fue informar al virrey, a través de don Manuel Warnes, alcalde de primer voto. El 3 de abril, de regreso en el convento porteño, envía una carta al marqués de Loreto acompañada de dos muelas del gran animal, «las dos últimas de la carretilla de arriba, que al romperse ésta por medio, ellas mismas cayeron de lugar»[3].

La larga historia de los fósiles

Desde la antigüedad, diversos objetos encontrados en las entrañas de la tierra motivaban el interés y la intriga de filósofos e historiadores. Durante siglos, esos objetos excavados que hoy sabemos tienen origen orgánico, eran considerados en pie de igualdad con minerales diversos y la palabra *fósil* nombraba por igual a todos ellos. Como lo ha mostrado Martín Rudwick en su amena historia de la paleontología[4], ese término recorrió un largo camino hasta transformarse en la denominación exclusiva de los restos de organismos que alguna vez habitaron el planeta. Una transformación conceptual que acompañó a profundas modificaciones en la concepción de la naturaleza y su historia.

En la época de nuestro relato, los naturalistas europeos aceptaban plenamente la idea de que los fósiles de muy diverso carácter petenecían a organismos vivientes en el pasado y que muchos de ellos debían de corresponder a grupos taxonómicos extinguidos. Las marcadas diferencias —dentro de las semejanzas— entre especies vivientes y restos fósiles eran aceptadas en forma creciente como evidencia de ciertas relaciones que, sin embargo, no implicaban filiación. Hasta bien avanzado el siglo XVIII, la explicación corriente entre los naturalistas recurría a la idea de la extinción de especies por catástrofes —y particularmente el diluvio universal narrado en *La Biblia*—, una hipótesis que tendría su apogeo en los primeros años del siglo XIX.

Sin embargo, aunque la idea de extinción flotaba en el ambiente filosófico y científico, los métodos de investigación estaban más cerca de la práctica del historiador que de lo que habría de ser la actividad de los naturalistas del siglo XIX. Y un motivo para esto era la asentada convicción de que la historia del hombre y la historia natural eran contemporáneas: la profunda revolución causada por la geología al extender asombrosamente los tiempos hacia pasados remotísimos —algo que hoy aceptamos sin dificultad— fue un proceso largo y costoso en el cual también tuvo que ver el hallazgo de fray Torres en las barrancas de Luján.

[3] *Los documentos que aparecen citados en este artículo fueron transcritos sin respetar la grafía de la época. Fuentes: Trelles, M., «El padre Fray Manuel de Torres»,* Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, *tomo IV, 1882, págs. 439-448. Palcos, A.,* Nuestra ciencia y Francisco Javier Muñiz, *Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 1943. Los mismos documentos son transcriptos por Julián Cáceres Freyre en «Contribuciones a la historia de la ciencia en la Argentina», separata de* Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, *número 7, págs. 367-398, 1973.*

[4] *Rudwick, M. J. S.,* El significado de los fósiles, *Madrid, Blume, 1987.*



El dictador de la biología

En 1796, cuando nada menos que la Revolución Francesa se interpone entre el padre Torres y nuestro próximo personaje, se publica en el *Magasin encyclopédique* de París una «Noticia acerca del esqueleto de una muy grande especie de cuadrúpedo desconocido hasta hoy, hallado en el Paraguay, y depositado en el Gabinete de Historia Natural de Madrid». La firmaba un joven anatomista de veintisiete años, Georges Cuvier, quien desde hacía dos se había incorporado al Museo Nacional de Historia Natural —creado por el gobierno republicano para dar impulso a las ciencias—, y quien acababa de proponer un concepto revolucionario: la anatomía comparada.

En la «Noticia» de 1796, Cuvier no sólo hacía anatomía comparada, sino que la aplicaba a la relación entre especies vivientes y especies fósiles. Precisamente, con el megaterio, así bautizado por él —*Megatherium*, es decir, animal enorme—, que comparaba con el unau (perezoso didáctilo) y con el aí (perezoso tridáctilo). Aunque en esta primera publicación, la gran bestia fósil todavía es identificada como «animal del Paraguay»[5].

Estas primeras comparaciones entre la anatomía de especies vivientes y fósiles —que, además del megaterio, fueron realizadas sobre la línea filogenética de los elefantes, a partir del hallazgo de huesos de mastodonte en Ohio, ocurrido en 1739— llevarían a Cuvier a desarrollar importantísimos principios de la paleontología, como el de la subordinación de caracteres y el de la correlación de éstos. En el primer caso, establecía la primacía de ciertos caracteres anatómicos sobre otros en razón de sus funciones; en el segundo, correlacionaba tales caracteres entre distintas especies. Lograba así un tipo de clasificación que se denominó *natural*, en contraposición con las clasificaciones vigentes hasta entonces, sustentadas en criterios artificiales de ordenamiento.

Uniendo a su rigor científico una excelente habilidad para la política, Cuvier no sólo trató de imponer sus ideas científicas a través de la exposición y la polémica; durante cuatro décadas, hasta su muerte en 1832, habría de convertirse en «el dictador de la biología» en Francia. Defensor acérrimo de la hipótesis de las catástrofes naturales como explicación para la aparición y desaparición sucesivas de especies en los estratos geológicos, su obra fue el canto del cisne del creacionismo. Jean Baptiste de Lamarck y, más tarde, Charles Darwin, darían nuevo rumbo a la historia de la naturaleza. Pero esta es otra historia, de modo que volvamos a la nuestra.

Un ejemplo útil

En su monumental obra *Recherches sur les ossements fossiles*[6], Cuvier se ocupa extensamente del megaterio, aunque lamenta no haber podido examinar personalmente el esqueleto, que se encontraba en Madrid. Sin embargo, a través de diversos cálculos trata de establecer las medidas exactas de las partes y presenta una plancha grabada con excelentes detalles de la anatomía ósea. En esta misma obra, cuyo significativo subtítulo es «Donde se han restablecido los caracteres de muchos animales cuyas

[5] *Cuvier, G., «Notice sur le squelette d'une très-grande espèce de Quadrupède inconnue jusqu'à présent, trouvé au Paraguay, et deposé au Cabinet d'Histoire Naturelle de Madrid»,* Magasin encyclopédique, *2me anné, vol. I, 1796. Posteriormente Cuvier corregirá el dato acerca del origen del esqueleto y mencionará otros restos, incompletos, que fueron hallados en el Paraguay, en* Recherche sur les ossementes fossiles, ou l'on rétablit les caractères de plusieurs animaux dont les revolutions du globe ont détruit les espèces, *París, 1823 (la edición original es de 1812).*

[6] *Se encuentra un ejemplar de esta obra en la biblioteca del Museo de Ciencias Naturales Bernandino Rivadavia, en Buenos Aires.*



especies han sido destruidas por las revoluciones del globo», se niega a aceptar el nombre de *perezoso gigante* para el megaterio, pues ello no sería riguroso, «dado que aunque se parece a los animales de este género por las formas y las proporciones de todas sus partes», también resulta que en aquello que no se parece al perezoso «se aproxima a géneros tan vecinos como los osos hormigueros o lo tatús»[7].

Asimismo, rechaza con energía la idea de un profesor Lichtenstein, de Helmstadt, que intentó emparentar al megaterio con los elefantes. Para Cuvier, «como cada hueso, considerado aparte e independientemente de sus proporciones con los otros, tiene caracteres que los acercan al hueso análogo de un perezoso o de otro desdentado», ello lo aleja de los elefantes y «esta propuesta cae por sí misma».

Aunque Cuvier lamentase la imposibilidad de examinar el esqueleto en forma directa, no por eso se vio trabado en su magna tarea comparativa. Y todo ello gracias a una serie de acontecimientos encadenados que empiezan aquella tarde de marzo de 1787, en Luján. «Debemos decir, en mérito de los españoles, que son ellos quienes han dado el ejemplo útil, seguido después por M. Peale para el mastodonte y por M. Adams para el elefante», dice Cuvier en *Recherches,* en merecido agradecimiento a quienes hallaron la enorme bestia y, con inmensos cuidados, la desterraron, dibujaron sus partes y la trasladaron a Madrid.

Para sus descripciones y trabajos comparativos, Cuvier se apoyó en la publicación realizada por José Garriga, capitán de ingenieros cosmógrafos del rey de España, titulada *Descripción de un esqueleto de un cuadrúpedo muy corpulento y raro que se conserva en el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid,* del año 1796. Allí aparecen detallados dibujos del megaterio, obra de Juan Bautista Bru, encargado de montar el esqueleto en Madrid.

Pero debemos seguir retrocediendo en el relato. Porque montar un esqueleto de un animal desconocido, sin poseer ningún criterio acerca de postura, estructura ósea y demás no es juego de niños. Si nos acercamos al Río de la Plata, veremos otro capítulo de esta historia.

Siete cajones

Cuando Bru pone manos a la obra, no tiene entre ellas un rompecabezas caótico. Le han mandado claves: «... y será oportuno cuide V.P. se dupliquen números en las articulaciones y partes en que sea contingente en división o fractura, para que puedan volverse a su lugar fácilmente; aplaudiendo yo entretanto su celo a favor de estos útiles descubrimientos» había dicho el virrey Loreto en carta al padre Torres fechada el 30 de abril de 1787. Y a pedido del fraile, ese mismo día designa al teniente de artilleros Francisco Xavier Pizarro para que saque «puntual dibujo antes que se mueva y arriesgue la dislocas. (sic) o fractura de sus partes, sacando también sus dimensiones en detalle»[8].

[7] *En la misma obra, Cuvier dice que en su trabajo* Das Riesen Faulthier (bradypus gigantaeus), *el Dr. Pander y el Dr. D'Alton adoptan ese nombre de perezoso gigante, con el cual él no está de acuerdo «todavía, porque ofrece [caracteres] que lo alejan mucho, como la proporción de la extremidades y la composición de sus manos» (pág. 177).*

[8] *Las citas de las cartas corresponden a las fuentes indicadas en nota 3.*



En julio del año siguiente, Antonio Porlier, secretario del rey Carlos III, acusaba recibo del «diseño de la osamenta del animal desconocido», en su oficio al virrey Loreto también le dice estar esperando los siete cajones «en que se conduce dicha osamenta». Los cajones llegaron, y el 2 de septiembre el mismo Porlier anuncia a Loreto que «ha mandado S.M que se conduzcan a su Real Gabinete, a fin de que se arme el esqueleto y puedan reconocerle los inteligentes en la historia natural y el público». Buena muestra del ánimo ilustrado de la Corte española, especialmente en cuanto al reconocimiento del «público» como una entidad merecedora de atención.

Y buena muestra de una sostenida preocupación por preservar en las mejores condiciones posibles estos restos fósiles que las toscas de Luján habían guardado desde vaya a saberse cuánto tiempo. El atento cuidado de la osamenta y las prolijas anotaciones realizadas por fray Torres, unidas a los dibujos de Pizarro, permitirían a Bru recomponer el esqueleto en Madrid. Y el resto, de cómo Cuvier tomó noticia del hallazgo y cómo lo interpretó, ya lo hemos narrado, y es hora de pasar a algunos acontecimientos menos serios aunque no menos interesantes.

Calumnias y embustes

Dijimos que el padre Torres había encontrado los huesos en marzo de 1787. Y que de inmediato había comunicado la nueva al virrey. Durante todo el mes de abril, con la ayuda prestada por el alcalde de la Villa de Luján, don Francisco Aparicio («aunque con grave detrimento por estar este pobre vecindario falto de cabalgaduras», según comunica éste al virrey), el entusiasta fraile había logrado ir desenterrando el esqueleto.

Lo comunica a Loreto el 29 de abril: «Con bastante felicidad he descarnado toda la tierra de encima y lado de los huesos, y tengo en esqueleto todo el animal. No me he atrevido a moverlo ni lo moveré interín V.E. no se digne a ordenar venga un dibujante, para que lo extraiga al papel; porque de otro modo pienso se malogrará todo el trabajo y V.E. se privará del gusto de ver una cosa muy particular».

Pero, mientras el virrey —como se ha visto— disponía el envío del dibujante, el diablo metía la cola para desazón del buen fraile. El 2 de mayo, el alcalde recibe una alarmada misiva del padre: «Ayer 1º del corriente se ha notado un gravísimo daño en los huesos que por orden de su Excelencia he venido a extraer: y en esta inteligencia se ha de servir vm tomar las más prontas diligencias a fin de que aparezca el agresor [...] Advierto para su gobierno que tengo vehemente sospecha de Francisco Xavier Pereira». Después de esta denuncia, solicita que el alcalde ponga una guardia a fin de preservar los huesos hasta que sean desenterrados en su totalidad. Lamentablemente, desconocemos si la acusación estaba fundada y si el delincuente fue atrapado. Pero, muy pocos días después, la trama se complica con la llegada del teniente Pizarro, quien, aparentemente deseoso de poner límites al representate de la fe, descarga mandobles verbales a diestra y siniestra.

En carta del 9 de mayo (que remite a una anterior, que según parece no habría llegado a manos del virrey), el fraile se queja amargamente. «Al entrar en esta Villa el día cuatro al tiempo de medio día, oí el pecssimo (sic) y culpable cisma que el oficial había encendido contra mí. Desde luego en nada se empeñó más este hombre que en desacreditarme ante V.E. y este pueblo [...] ha sembrado por los estrados que yo me había abrogado la jurisdicción de V.E. Dijo libremente que V.E. no había tenido noticias de tales huesos hasta el recibo de mi carta en que imploro el dibujante. Agregando a esto la osadía de contradecir, con el mayor desembarazo, en mi propia casa, a toda mi familia, que le hacían ver el modo cómo había llegado la noticia a V.E. según que a mí me lo habían oído...»

Finalmente, fray Torres se apoya en el virrey y le dice: «Pero V.E. mejor que nadie sabe la injusticia con que este hombre me calumnia... lo que ha llenado las medidas del sentimiento es haberme imputado el crimen de embustero» y sostiene que «no quiero que se den crédito a mis palabras, sino a las obras, con que lo haré ver en breves días». Termina la carta con un «en fin, mañana si Dios quiere hago ánimo de levantar los huesos. A su llegada verá V.E. si es montón de huesos; y si es, o no, capaz de dibujo, con todo el daño que ha recibido la cadera al levantarla y el que padecerá en su conducción».

El 27 de junio, después de ardua tarea, fray Torres puede cantar victoria: «He encontrado la media cadera a mi ver, capaz de sujetarse al dibujo, igualmente la cáscara no ha padecido daño considerable». El envío se hace mediante el sistema de balsa, que consiste en cueros arrastrados por bueyes o caballos, y que el padre Torres rellenó con paja para proteger los huesos, ablandados por el agua, «ya porque no pueden entrar en carreta, por su magnitud, y ya porque me parece más sereno el movimiento del cuero» (en carta al virrey del 29 de mayo, previendo el traslado posterior).

Según Juan María Gutiérrez[9], una vez llegados los huesos a Buenos Aires, fueron montados provisoriamente por varias personas, de las cuales sólo nombra a José Joaquín de Araujo. La tarea fue cumplida en el resto del año y, como ya se vio, el 2 de julio de 1788 el secretario del despacho universal de Indias informaba haber recibido los dibujos.

Aunque todo parece indicar que los dibujos que acompañaron los siete cajones habrían sido realizados por el teniente Pizarro, no aparece firma alguna en la copia que poseyó Manuel R. Trelles y que reprodujo la *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*[10]. Como tampoco lleva firma el texto que acompaña a la lámina donde se aprecia el esqueleto completo, sostenido sobre sus cuatro patas.

Agudas observaciones

Sea quien fuere el autor de esas líneas, era un gran observador, además de hombre muy culto e ilustrado en historia natural. Vamos a los hechos. Despues de describir

[9] *Gutiérrez, J. M., «Megatherium (animal desconocido)», en* El Museo Americano. Libro de todo el mundo, *Buenos Aires, Imprenta y litografía de C.H. Bacle, 1835.*

[10] *Trelles,* op. cit. *en nota 3.*

el lugar donde se halló el esqueleto y las condiciones de éste, el texto dice: «En toda la América no se ha hallado noticia de algún animal de semejante configuración a la de éste ahora descubierto, ni de su corpulencia; pues se observa que siendo el esqueleto de tal grandeza cuanto abultaría si estuviese cubierto de sus carnes y cuero». Esta observación referida a la inexistencia de otros animales semejantes en tamaño en toda América, muestra por parte del comentarista una información actualizada (aunque es lógico que desconociese el hallazgo del mastodonte en las colonias inglesas de América del Norte), pero también un evidente desprecio por los mitos acerca de animales fabulosos tan corrientes en las primeras crónicas de Indias. Se percibe un ánimo científico, acorde con los nuevos aires que el reinado de Carlos III pretendía llevar a España y sus posesiones.

Esta impresión se refuerza aún más con lo que sigue: «Ignórase si acaso será animal anfibio, o acuático, si bien parece ser terrestre, por respecto a sus uñas, que indican hayan sido bastante largas, inferencia que se saca de la circunferencia de sus dedos». Como la hipótesis de que pudiese tratarse de una especie extinta es algo impensable para quienes están rodeando «esta maravilla y providencia del Señor», como lo denominó fray Torres, ¿cuál es la primera idea que se presenta, ya que lo encontraron cerca del agua? Pues que sea anfibio o acuático[11].

Pero el observador es muy perspicaz. Las uñas indican hábitos terrestres, dirá (y en esta observación se apunta a una de las cuestiones más interesantes de los debates posteriores sobre la evolución de las especies: la prioridad de la estructura o de la función, donde participaron Cuvier y Etienne Geoffroy de Saint Hilaire, y la cuestión de la adaptación y su herencia, gran problema de la biología evolucionista hasta la actualidad). Pero también hará comparaciones anatómicas, algunos años antes de que Cuvier dé a esta práctica *status* científico: «No se asemeja al elefante (aunque parece que se aproxima a igualarlo en grandeza) porque las patas son muy diferentes, como lo son los huesos de las piernas. También no se le encuentra semejanza con el rinoceronte que ordinariamente tiene 13 pies de largo, y el descubierto llegará a 18 y se juzga de diferente figura; ni tampoco con la gran bestia de América (llamada Anta) que comúnmente no excede 6 a 7 pies».

Sin duda, quien escribió esto conoce bien qué es un elefante o un rinoceronte, ya que es capaz de opinar con tanta seguridad acerca de las diferencias anatómicas entre unos y otros.

Un animal vivo

«Me ha mandado S.M. encargue a V.E. como lo ejecutó procure por cuantos medios sea posible averiguar si en el partido de Luján o en otro de los de ese virreinato, se puede conseguir algún animal vivo, aunque sea pequeño, de la especie de dicho esqueleto, remitiéndo vivo, si pudiese ser, y en su defecto disecado y relleno de paja,

[11] *En su* Diario de viaje, *al referirse al hallazgo de fósiles en los barrancos del río Tercero, Darwin dice: «Los remeros que conducen mi canoa dicen que hace mucho tiempo conocen la existencia de estos esqueletos, preguntándose a menudo cómo habían podido llegar hasta allá», y con humor agrega: «y como en todas partes hace falta una teoría, habían venido a parar a la conclusión de que el mastodonte era un animal minador, como la vizcacha».* Op. cit. *en nota 14, pág. 84.*



organizándolo y reduciéndolo al natural, con todas las demás preocupaciones que sean oportunas, a fin de que llegue bien acondicionado, y tenga S.M. la complacencia de verle en los términos que desea»[12].

Esta carta del secretario Porlier ha merecido burlas por la ignorancia puesta de manifiesto, para los críticos, por el rey de España. Pero, como lo señalaba Palcos[13] «el error delata la ignorancia de la centuria en la materia, más que la del soberano». En 1823, en sus *Recherches* citadas, Cuvier dirá cautelosamente: «Sería muy difícil hallar en su organización las causas de su destrucción; sin embargo, si existiese todavía, ¿dónde hallarlo? ¿dónde podía haber escapado a todas las búsquedas de cazadores y naturalistas?».

Se aprecia claramente en esta observación del naturalista francés que se trata de algo más que de ignorancia. Para Cuvier, representante máximo del creacionismo —con sus secuelas de explicaciones catastrofistas para la extinción de especies y fijistas en cuanto a la determinación de las relaciones entre las especies—, pensar que las causas de extinción pudiesen estar presentes en la organización anatómica del megaterio era un problema fundamental. De aceptar esa hipótesis, dejaría entreabierta la puerta para las explicaciones de sus contradictores Lamarck y Saint Hilaire.

Darwin, que muchos años después del hallazgo del padre Torres conocería Luján, también prestó gran atención al megaterio. Inclusive, halló restos en Punta Alta y menciona su existencia en ambas Américas como una de las pruebas de la unidad de faunas en periodos geológicos anteriores. Y también en su *Diario de viaje* menciona la teoría de Richard Owen acerca de la conducta alimentaria del megaterio y otras especies semejantes, como el *Mylodon* y el *Megalonix*, que adoptarían una postura erguida, sobre los cuartos traseros, para alcanzar las hojas de los árboles: «Fijando en el suelo con firmeza su cola robusta y sus inmensos talones, podían ejercitar libremente toda la fuerza de sus tremendos brazos y de sus garras poderosas»[14].

Si el fraile Manuel de Torres hubiese sabido que su paseo por las barrancas del Luján habría de tener tales consecuencias para el futuro del pensamiento occidental (de hecho, la recusación del creacionismo basado en *La Biblia* y su sustitución por una explicación donde historia de la Tierra e historia de la naturaleza hallan fundamento en el cambio evolutivo), ¿se habría tomado tanto trabajo? ¿O como en una comedia de enredos digna de su época habría pensado que se trataba de una tentación diabólica, y que lo que estaba escondido en las barrancas del río eran las formas voluptuosas de una dama?

Perdónese la incursión contrafáctica y vayamos al epílogo.

El Hércules de los animales

Manuel R. Trelles, a quien se debe la primera alusión a fray Manuel de Torres en la historiografía argentina, ya que Juan M. Gutiérrez no lo menciona en su crónica

[12] *Carta de Antonio Porlier al virrey Loreto del 2 de septiembre de 1788, dada a conocer por primera vez por Trelles en «Comercio. La Aduana de Buenos Aires. Apunte y documentos para la historia de este puerto», en* Registro Estadístico de Buenos Aires, 1860, *Buenos Aires, 1861, tomo II. Aparece reproducida en las fuentes citadas en nota 3.*

[13] *Palcos,* op. cit. *en nota 2.*

[14] *Darwin, C.,* Un naturalista en el Plata, *Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, pág. 48.*



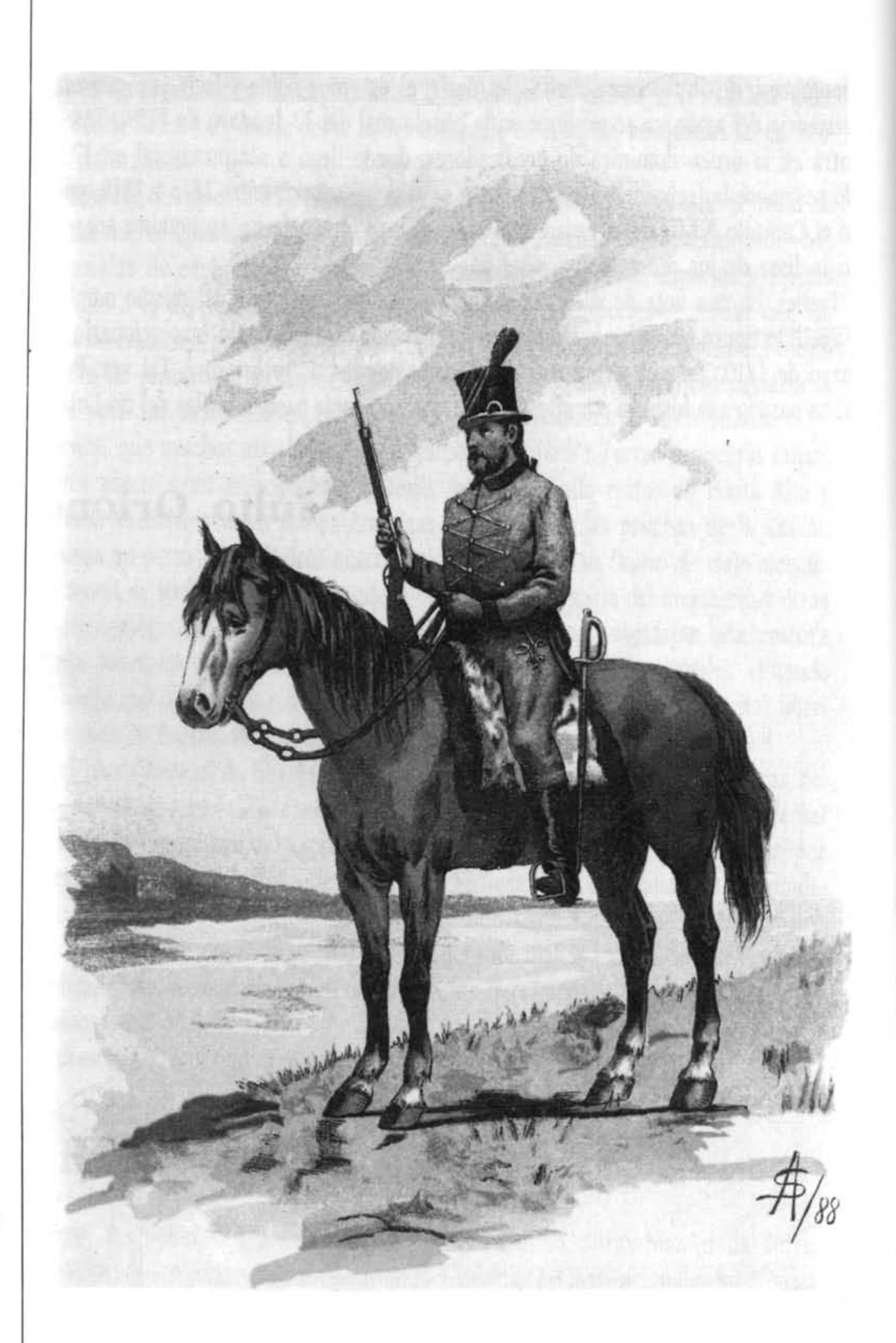
afirma que el megaterio «representa en la historia de los cuadrúpedos extintos [recuérdese que esto se escribe en 1882, en plena influencia del evolucionismo en la Argentina] el que mereció ser considerado como el Hércules de los animales». El megaterio, henchido de orgullo, se retira por el foro.

¿Y quién fue fray Manuel de Torres? ¿Qué fue de él, después de tan importante encuentro? Nacido el 26 de marzo de 1760, un año después de que el rey Fernando VI hubiera concedido «el título de Villa al referido partido o pueblo de Luján», aunque sin «el renombre o distintivo que solicita», es decir, el de «muy noble y leal» (sin que esta reticencia del monarca se explique en la cédula real del 30 de mayo de 1759), Torres entra en la orden dominica de predicadores, donde llegó a ser provincial en 1795. No se conoce la fecha de su fallecimiento, pero debió ocurrir entre 1815 y 1819, pues en el Capítulo XXIII de la orden, realizado en esta última fecha, su nombre aparece en la lista de los muertos.

Trelles, en una nota de su artículo citado, dice que «un fraile del mismo nombre y apellido figuró entre los patriotas que prepararon el movimiento revolucionario de mayo de 1810. Tal vez, era el mismo descubridor del *Megatherium*». Tal vez. Pero no ha pasado a la historia por ello, sino por dar un simple paseo a orillas del río Luján.

Julio Orione

«Sarmiento y Echeverría, como también los hombres de la generación del 37, cargan con la difícil tarea de imaginar una nación».



***Húsares de Pueyrredón*, grabado de A.S. para la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco (1888)**



Civilización y barbarie: el conflicto de Sarmiento en la obra de Echeverría

Es evidente que la conocida expresión de Sarmiento no ofrece, con perspectiva histórica, una opción antinómica sino una suma de elementos. Tanto en el *Facundo* de Sarmiento como en *El Matadero* de Echeverría, civilización y barbarie se revelan como mitades necesarias de una misma unidad, partes constituyentes de una Argentina real, contradictoria, consolidada con precocidad en la literatura cuando aún eran inciertas sus entidades geográfica[1], política, institucional. El conflicto, explícito en el título del *Facundo* (1845), ya aparecía sugerido en los niveles implícitos de la escritura de *El Matadero*, redactado hacia 1839-1840 y publicado, póstumo, en 1871.

Sarmiento y Echeverría, como también los hombres de la generación del 37, cargan con la difícil tarea de imaginar una nación. Al margen de los aciertos o desaciertos de su proyecto político, les es innegable un mérito doble: por una parte, consolidan en la literatura una nación aún «presunta» en la realidad; por otra, convierten en riqueza estética el mundo bárbaro que condenaban ideológicamente. Además de su incidencia directa sobre la realidad política (sobre todo, Sarmiento) y cultural (sobre todo, Echeverría), ambos actúan con mayor decisión sobre esa misma realidad, por medio de la escritura. Vistas con perspectiva, sus obras respectivas fijan en la ficción esa noción aún incierta en la realidad, al sentar las bases de los temas, las obsesiones, los tipos o los conflictos de la posterior literatura nacional que desarrollará estas tendencias en obras fundamentales.

Influidos por las mismas lecturas y partícipes de un proyecto ideológico común, ambos son defensores explícitos de la civilización, pero también los dos están seducidos por la barbarie. Sin embargo, esa seducción subliminal aparece en ambos de distinta manera. La vocación política de Sarmiento lo lleva quizás a no alejarse demasiado del teórico (historia, biografía, panfleto, cuadro de costumbres) aunque, de hecho,

[1] *Esta incertidumbre geográfica la recoge Sarmiento al comienzo de* Facundo *(Buenos Aires, Endeba, 1970. Todas las citas se harán por esta edición) cuando califica de «presuntos» (p. 21) los límites de un país que en ese mismo momento él está ayudando a determinar con el acto de la escritura.*

expone su teoría incursionando en el campo de la ficción. Echeverría, por su parte, se reconoce a sí mismo en la imagen del escritor: valora su misión y la capacidad de la invención literaria como vehículo ideológico. En *el Matadero* crea un argumento para expresar su teoría.

En ambos casos la materia y el objetivo son coincidentes: denunciar la exasperada situación local que sofoca al mundo pulcro y ordenado del ideal. Pero ambos escritores toman caminos diferentes. Sarmiento elige el ensayo biográfico y el cuadro de costumbres histórico (o, más bien, sus proximidades) para teorizar sobre las dos tendencias que solicitan a la república: «la una civilizada, constitucional, europea; la otra, bárbara, arbitraria, americana» (p. 113), una que partía de Buenos Aires, la otra de las campañas. Echeverría inventa un cuento (que también presenta incertidumbres formales: el cuadro de costumbres[2], la ironía iluminista, el panfleto) y encarna el conflicto en un personaje ideal, el joven unitario, avasallado y muerto por la bestialidad del matadero, submundo protagonista de la acción degradante pero, a la vez, verdadera víctima de la incultura local.

El conflicto en Sarmiento

Es innegable que Sarmiento se pronuncia con ímpetu por el «deber ser» civilizado y su obra es, en buena parte, una advertencia hiperbólica y reiterativa sobre «el espíritu de la fuerza pastora, árabe, tártara que va a destruir las ciudades» (p. 117). Sin embargo, el análisis advierte en la misma obra algunos elementos decisivos que contradicen o, al menos, atenúan esta postura extrema.

En primer lugar es sospechosa la elección de Facundo, arquetipo de barbarie, como protagonista de la biografía. Hay una descompensación a favor del antihéroe infamado, frente a la figura del héroe, errante de uno a otro actor, siempre empequeñecida al lado del vigor personal y de la fuerza literaria con que se caracteriza al caudillo. Facundo, el gaucho sanguinario cifra de lo salvaje, es el desmesurado protagonista, personaje histórico que, no obstante, es presentado con uno de los más logrados recursos literarios del libro. Su biografía se abre con la anécdota de la persecución del tigre y la valiente resistencia de un hombre innominado que carga de tensión el discurso; sólo al término del incidente se revela la identidad del que, presentado hasta entonces como «el prófugo», resulta ser el propio general Quiroga, que aparece al final, en un eficaz remate literario, contando él mismo este suceso a un grupo de oficiales (p. 75).

Por otra parte, el libro comienza con la conocida invocación a la «Sombra terrible de Facundo» (p. 11). Por un juego temporal de distanciamiento, el que luego será personaje vivo, protagonista de la narración posterior, aparece en la primeras líneas de la obra en otra dimensión, como espectro de ultratumba, convertido ya en mito, en la leyenda popular tan cara al romanticismo.

[2] *Según lo analiza Noé Jitrik («Forma y significación en* El matadero», El fuego de la especie, *Buenos Aires, Siglo XXI, 1971), las incertidumbres del cuadro de costumbres inicial llegan hasta la escena del niño degollado por el lazo, donde comienza el cuento propiamente dicho.*

Frente a este antihéroe desmesurado, encarnado en la realidad o elevado a símbolo espectral por ese juego inicial, el héroe se desdibuja en distintos actores menores, disminuidos y rígidos al ser presentados en su estática condición de personajes históricos, sin carnadura humana, sin el apoyo de la complicidad del narrador. En una parte del libro, Sarmiento propone: «Facundo es el rival de Rivadavia» (p. 113), pero el mínimo lugar que Rivadavia ocupa hace descreer de esta antinomia explícita. La figura del héroe, aunque secundaria, es probablemente ocupada por el general Paz, presentado como el representante de lo europeo, de la mesura y de la ciencia[3].

En la tesis extrema de Sarmiento, Paz es el único incontaminado de barbarie, porque es artillero, mientras que en los otros generales de caballería (Lavalle, Lamadrid, etc.), «el instinto gaucho se abre paso entre la coraza de las charreteras» (p. 137)[4].

La presentación de este héroe, ensalzado por el autor desde supuestos intelectuales, termina, sin embargo, con una exclamación compasiva «¡Pobre general Paz!» (p. 137) que descubre hasta qué punto el autor intuye su inconsistencia literaria y se ve en la necesidad de prestarle su apoyo explícito, aunque sea por medio de vocativos. Ante esta figura desdibujada, su huracanado oponente crece porque se caracteriza en la acción: en las batallas, en los saqueos, en su pasión por el juego, en su imposición sanguinaria del terror y la violencia[5].

Con un juicio de valor discutible, como toda apreciación subjetiva, puede reconocerse una superioridad literaria de la primera parte de la obra sobre la segunda. Es precisamente en esta primera parte, en su capítulo 2°., «Originalidad y caracteres argentinos», donde se advierte la admiración de Sarmiento por unos tipos rústicos, representantes de la campaña estigmatizada, a los que, no obstante, ensalza por su destreza y coraje: el rastreador, el baqueano, el gaucho malo, el cantor. El autor no puede dejar de apreciar ciertas peculiaridades de ese ambiente subestimado como salvaje: la fuerza y la resistencia físicas, la habilidad en el manejo del caballo y del cuchillo, el valor y el arrojo en la violencia, el carácter indómito, altivo y digno de esos gauchos, la estima desmesurada de su libertad e independencia. Reconoce también —lo que es significativo en un hombre obsesionado por el conocimiento científico— el valor de un saber y una ciencia populares. En la ceñida narración de la anécdota de Calíbar, el eximio rastreador, el narrador advierte, revalorizando al personaje, que la conciencia del saber que posee le da cierta dignidad reservada y misteriosa (p. 43).

La fuerza de este mundo vital crece, en secreto, en otros niveles más ocultos del discurso, y contradice, desde la penumbra, los urbanizados ideales. El estilo adquiere más pericia, más ímpetu, mayor excelencia literaria en dos momentos significativos: primero, en los tres capítulos iniciales, cuando traza el cuadro de costumbres de la campaña, de ese ambiente permanentemente denostado como primitivo, estacionario, pastoril, asiático (p. 31) y señalado como causa natural de la oprobiosa situación del país. Segundo, en las caracterizaciones del descomunal Facundo, personaje que ejerce sobre el autor la fascinación de lo monstruoso «porque hay algo de imponente, algo que subyuga y domina, en el premiado asesino de catorce hombres a la vez» (p. 82).

[3] *Refiriéndose a Paz, Sarmiento escribe: «Es un militar hábil y un administrador honrado que ha sabido conservar las tradiciones europeas y civiles, y que espera de la ciencia lo que otros aguardan de la fuerza brutal» (p. 137).*

[4] *Sarmiento continúa con su descripción: «Paz es el militar a la europea: no cree en el valor solo, si no se subordina a la táctica, a la estrategia y a la disciplina; apenas sabe andar a caballo; es, además, manco y no puede mantener una lanza» (p. 137).*

[5] *La fascinación del autor por la barbarie resulta patente en el retrato del protagonista:*

«Facundo, ignorante, bárbaro, que ha llevado por largos años una vida errante que sólo alumbran de vez en cuando los reflejos siniestros del puñal que gira en torno suyo; valiente hasta la temeridad, dotado de fuerzas hercúleas, gaucho de a caballo como el primero, dominándolo todo por la violencia y el terror, no conoce más poder que el de la fuerza brutal, no tiene fe sino en el caballo; todo lo esperaba del valor, de la lanza, del empuje terrible de sus cargas de caballería» (p. 136).

El escritor, que prima en Sarmiento sobre el historiador, el biógrafo o el sociólogo político, le permite sacar provecho de los recursos implícitos de la escritura. El conocimiento literario le aconseja renunciar a la minucia de la precisión histórica, al dato exhaustivo, la catalogación, el relevamiento, en favor de la agilidad narrativa; lo obliga a dosificar la truculencia, combinar con agilidad los planos, matizar con anécdotas, hipérboles o ditirambos el peso del rigor histórico, en una opción decidida por el estilo, por las sabidurías del escritor. Lo dice explícitamente:

Me fatigo de leer infamias, contestes en todos los manuscritos que consulto. Sacrifico la relación de ellas a la vanidad del autor, a la pretensión literaria. Diciendo más, los cuadros saldrían recargados, innobles, repulsivos (p. 99).

El conflicto en Echeverría

Se ha dicho que los dos autores defienden la civilización pero son seducidos por la barbarie, y que esa seducción se detecta en la obra de ambos de distinta manera. El ensayo impone a Sarmiento ciertas constricciones del género, usado, por otra parte, con la elasticidad propia del romanticismo y del talento desbocado del autor. Por su parte, la pura ficción enriquece las posibilidades de Echeverría y le permite desplegar esa contradicción en planos sutiles y complejos: en la elección de un escenario, la caracterización de personajes, el estilo, el tono, las voces de los actores[6].

El primer acierto de Echeverría es la elección de un ambiente fronterizo a medio camino entre la ciudad y el campo: el matadero y su contexto, vértice de unión o, mejor, de conflicto entre los ecos ciudadanos de la Gran Aldea y el campo desaforado que comenzaba en las últimas esquinas de las calles porteñas.

Este conflicto, básico en la obra de Sarmiento —«El siglo XIX y el siglo XII viven juntos; el uno dentro de las ciudades, y el otro en las campañas» (p. 49)—, avanza un paso más en Echeverría. La fricción se traslada a la propia ciudad, entre su elite cultivada (el unitario) y su arrabal miserable y violento (el matadero), ampliándose su limitación geográfica a planteamientos más complejos como los que hoy entendemos por centro y periferia.

La elección de aquel lugar, «sui generis»[7] según Juan María Gutiérrez, es, para la época, audaz. El ambiente marginal, por próximo y desprestigiado, no es tomado en cuenta como materia literaria por escritores que preferían las escenas menos heterodoxas de la ciudad. Ese mundo cargado —que conoció Echeverría en incursiones punibles de su juventud— era una de las caras de la ciudad familiar y no será descubierto como materia literaria sino a su regreso de Francia, cuando la toma de distancia y la desmitificación de lo europeo lo impulsan a buscar en su propia tierra la originalidad. Originalidad que encuentra en la grosería y violencia de un barrial sanguinolento, radicalmente opuesto a su ideario estético. De esta fricción contradictoria entre una realidad visceral, que se le impone, y el deber ser intelectual, surge la tensión del cuento[8].

[6] *Lo que expongo a continuación se basa, en parte, en algunos aspectos de una investigación más amplia sobre la vida de Echeverría recogida, en mi Introducción a la edición crítica de* El matadero *y* La cautiva, *Madrid, Cátedra, 1986.*

[7] *«La casualidad y la desgracia pusieron ante los ojos de Echeverría aquel lugar* sui generis *de nuestros suburbios...», Juan María Gutiérrez, Advertencia a «El matadero» de E. Echeverría, en* Revista del Río de la Plata, *Buenos Aires, Carlos Casavalle editor, t.I, 1871, pág. 559.*

[8] *Esta idea, fundamental en la interpretación de* El matadero, *es desarrollada por Noé Jitrik (Op. Cit.) y puede resumirse con las propias palabras del crítico como el «conflicto (...) entre un mundo fáctico, de acción, que ejerce una fascinación rechazada y un mundo cultural que se trata de levantar ineficazmente» (p. 94).*



El conflicto entre civilización y barbarie también es el tema del drama romántico de Echeverría. El joven unitario que encarna la urbanidad civilizada es vejado y muerto por la comparsa del matadero, representante del salvajismo de la campaña que, con palabras de Sarmiento, «circunda (a las ciudades)... las cerca, las oprime» (P. 29).

Son frecuentes en *El Matadero* los momentos de admiración por personajes y acciones enjuiciados severamente desde el punto de vista ideológico y desde el esquema general del cuento. Casi a traición de su ideal civilizado, el autor reivindica —también como Sarmiento— cierta afinidad con el mundo del gaucho, la habilidad de jinetes, enlazadores y pialadores, el coraje del criollo que enfrenta y mata al toro enfurecido. Hay al menos dos motivos para ello: por una parte, fiel a los ideales de Mayo, Echeverría no olvida el papel decisivo de la campaña en las luchas de la independencia; por otra, tiene una complicidad afectiva con las rudezas de la vida campesina que conocía directamente a raíz de sus frecuentes estadías en la finca «Los Talas», donde, significativamente, redacta el cuento.

En sentido estricto, el cuento sólo tiene dos personajes: el joven unitario y Matasiete, héroes antitéticos no sólo en su obvia condición de antagonistas, sino también en el resultado desigual de cada uno como creaciones literarias.

Matasiete, presentado como «degollador de unitarios», es el personaje logrado que se define en la acción: «No hablaba y obraba». Es fácil imaginarlo como el líder del matadero, diestro, fuerte, taimado, asistido por una psicología; es un personaje convincente, realista, con pasta humana.

Su oponente, el joven unitario, es aún el héroe hiperbólico del romanticismo, un arquetipo al servicio de una idea. Su «yo» es genérico —significativamente no tiene nombre propio— y no alcanza la talla singular del individuo.

El autor opta explícitamente por el unitario, al que caracteriza, sin riesgo, desde unas pautas ya establecidas, pero es seducido por el mundo impetuoso de Matasiete, lo que se traduce en una búsqueda de nuevos o más sagaces recursos literarios.

En cuanto a la lengua de la narración, el coro del matadero es un importante actante colectivo, encarnado en voces anónimas, que se caracteriza por la fuerza de su lenguaje desacatado y soez. Es la parte más arriesgada e innovadora del relato; anticipa con precocidad la invasión coloquial, característica que sólo desplegará la narrativa del siglo XX. Le sirve a Echeverría para caracterizar personajes, recrear un ambiente cargado y marginal y descubrir las virtudes narrativas de la expresión vulgar.

La denuncia, que se traduce en una avalancha de jerga vulgar, y el realismo incipiente, que desinhibe las intervenciones del coro dando espontaneidad y vehemencia a los párrafos que las enmarcan, contrastan con las parrafadas enfáticas del unitario, con las que, por cuestión de principios, se identifica el escritor. Hay además una seguridad al manejar los códigos románticos que ya han sido aceptados por la crítica local mientras que esa jerga «canalla», absolutamente experimental, supone un riesgo —creado por el mismo autor inconscientemente— pero que, de ser aceptado, pondría en duda no sólo su tabla de valores sino los principios ideológicos por los que luchaba toda su generación.

Habría que insistir en este punto sobre el permanente conflicto de Echeverría requerido por la pulcra oferta intelectual y por la turbulenta realidad local que, como un mensaje subliminal, lo aterra, pero se le impone afectivamente.

Costumbrismo, panfleto político, romanticismo, realismo naturalista, iluminismo, son todos calificativos pertinentes para este cuento (o alegoría, o cuadro de costumbres, o «historia», como la llama su autor). Esta variedad, producto de unas concepciones estéticas en transición, puede ser analizada como concordante con el mundo referencial que le da origen: un subcontinente en formación cuya realidad no está prolija y claramente ordenada sino que se caracteriza por la compleja superposición de estéticas, de ideologías, de culturas. La inestabilidad, la desestructuración, la polivalencia (aún presentes en Latinoamérica y que aún hoy comprometen su literatura) se reflejan sobre todo en los niveles implícitos de la obra: en la superposición de estilos, en la mezcla ecléctica de recursos expresivos y en su factura heterodoxa que imposibilita encasillarla en un género.

Estos autores se proponían narrar una realidad maniquea con lo bueno y lo malo claramente separado, pero el objeto artístico que crean resulta muy superior en rigor literario al valor testimonial que pretendían. La confusión, el abigarramiento y, en ocasiones, el caos de esa sociedad en erupción de la que son, a la vez, jueces y parte, terminan imponiéndose en sus obras, de modo tal que, queriendo ensalzar la civilización, por los resquicios se les cuela la barbarie, ese mundo que, aunque reprimido, no era para ellos ajeno ni extranjero (como podría indicar la etimología) sino, por el contrario, eje de identidad, base de la desprestigiada pertenencia.

Leonor Fleming

Intelectuales

Intelectual es el escritor, artista o científico que opina en cosas de interés público con autoridad moral entre las élites.

1. No son intelectuales
a) Los que no intervienen en la vida pública.
b) Los que intervienen como especialistas.
c) Los que adoptan la perspectiva de un interés particular.
d) Los que opinan por cuenta de terceros.
e) Los que opinan sujetos a una verdad oficial (política, administrativa, académica, religiosa).
f) Los que son escuchados por su autoridad religiosa o por su capacidad de imponerse por vía armada, política administrativa, económica.
g) Los taxistas, peluqueros y otros que hacen lo mismo que los intelectuales, pero sin el respeto de las élites.
h) Los miembros de las élites que quisieran ser vistos como intelectuales, pero no consiguen el micrófono o (cuando lo consiguen) no interesan al público.
i) Los que se ganan la atención de un público tan amplio, que resulta ofensivo para las élites.

2. La palabra se usó primero como adjetivo: en francés, desde el siglo XIII; en inglés, desde el XIV; en español desde el siglo XV. Se volvió sustantivo a fines del XIX para llamar a cierto tipo de personalidades.

El paradigma apareció encarnado por Zola cuando intervino en el caso Dreyfus. En particular, por su carta abierta al Presidente de la República, publicada por el diario *L'Aurore* (13-I-1898) con un título que paso a la historia: *J'accuse.* Terminaba con una letanía: Acuso al teniente coronel du Paty de Clam de haber creado este error por inconsciente y de sostenerlo después con toda clase de maquinaciones; acuso al general Mercier de hacerse cómplice de su iniquidad; acuso al general Billot de haber tenido en sus manos la prueba de la inocencia de Dreyfus y haberla ignorado por una razones políticas; acuso...

¿A título de qué se metía el famoso novelista contra las autoridades militares que habían declarado traidor al capitán (francés de origen judío) Alfred Dreyfus, por una supuesta venta de secretos militares a Alemania? El escritor no era judío, ni militar, ni abogado. No tenía competencia en el ramo, ni interés particular que defender. No impugnaba la sentencia por vía jurídica o militar. Fue perseguido legalmente por sus acusaciones, y tuvo que escapar del país, aunque finalmente ganó el caso: Dreyfus fue rehabilitado.

Su intervención puso en evidencia que la verdad pública no está sujeta a la verdad oficial; que hay tribunales de la conciencia pública donde la sociedad civil ejerce su autonomía frente a las autoridades militares, políticas, eclesiásticas, académicas. Mostró la aparición de un cuarto poder, el de la prensa, frente al legislativo, ejecutivo y judicial. Hizo ver que las cosas de interés publico (en este caso el antisemitismo) no pueden reducirse a tal o cual interés, competencia, jurisdicción: que la guerra es demasiado importante para dejarla en manos militares, el derecho demasiado importante para dejarlo en manos de abogados.

El intelectual está prefigurado en Jeremías y Sócrates, pero el reconocimiento y bautizo de su papel social se dan con el *Yo acuso* de Zola y el *Manifiesto de los intelectuales* en París, a fines del siglo XIX: cuando se desarrollan la conciencia liberal, el mercado del libro y la prensa masiva; cuando ser ciudadano y ser lector convergen en la imprenta; cuando la página toma el lugar del púlpito y el ágora: se convierte en el centro de la vida pública.

3. Los diccionarios suelen referir el sustantivo *intelectual* a ciertas capacidades, gustos o especialidades, omitiendo la referencia decisiva: el papel social. Intelectual no es la persona especialmente inteligente, especialmente inclinada a la vida intelectual o especialista en el trabajo intelectual.

Aunque los intelectuales son algo así como la inteligencia pública de la sociedad civil, y aunque son vistos como personas muy inteligentes, no se distinguen por su inteligencia. Es fácil encontrar intelectuales menos inteligentes, menos preparados, menos cultos, que tal o cual persona que no figura como intelectual. La verdadera diferencia no es de capacidad sino de función social.

Función que no se caracteriza por el ramo, profesión, gremio, especialidad. El distingo entre trabajadores manuales e intelectuales (de por sí insuficiente: los manuales usan la inteligencia, los intelectuales las manos) no sirve para el caso. Un sector cada vez mayor de la sociedad no cultiva los campos ni produce manufacturas sino palabras, números, imágenes, ideas, trámites. Pero muy pocos de los llamados trabajadores intelectuales (adjetivo) son intelectuales (sustantivo).

4. Todos los intelectuales escriben, aunque no todos son buenos escritores. Sus pronunciamientos recuerdan la oratoria parlamentaria, la teatralidad del discurso, del sermón, de la cátedra, de las mesas redondas y de las entrevistas por radio y televisión; pero su intervención característica no es oral sino escrita. Algunos son grandes poetas o prosistas, de los géneros consabidos (la poesía, el teatro, la novela,



el ensayo) o ignorados (la carta a la redacción, el panfleto, la polémica, el manifiesto).

Otros son escritores por necesidad: provienen de las artes o las ciencias, y escriben para opinar. En el caso de las artes vecinas de la literatura (las artes plásticas, el cine), se pudiera decir que «escriben» a través de su ate; pero es raro que no intervengan, además, con declaraciones y escritos propiamente dichos. En el caso de las ciencias, no puede ser de otra manera: los científicos que actúan como intelectuales lo hacen a través de escritos no científicos. Lo cual se presta a confusiones: hay quienes piensan que lo no científico no puede ser tan serio como lo científico; o que las intervenciones en la vida pública no son serias, a menos que provengan de los especialistas respectivos: Sajarov, que opine sobre física atómica y nada más. Pero los trabajos científicos pueden ser tan poco serios como cualquier otro, y la vida pública rebasa los munditos especializados. Decidir sobre el uso de la bomba atómica no es algo que se pueda estudiar con ciclotrón: es algo que rebasa los métodos de la física.

5. No es una tautología decir (como dijo Borges) que los clásicos son libros leídos como clásicos. Tampoco es una tautología decir que los intelectuales son los escritores seguidos como intelectuales. Un intelectual sin público no es un intelectual. Por eso, decir «nosotros los intelectuales» suena a «nosotros los clásicos»: asume una posición ante el público que sólo el público puede conceder. Lo que hace al intelectual es la recepción de su discurso, más que su discurso. Cuando su visión de las realidades o los sueños de la tribu llama la atención de la tribu, empieza a ser leído como intelectual.

Los intelectuales construyen espejos de interés para la sociedad: para distanciarse de sí misma, desdoblarse, contemplarse, comprenderse, criticarse, fantasear. En el espejo de la página, crean existencias especulativas, prácticas teóricas, ejercicios espirituales, donde la sociedad se reconoce como pensante, crítica, imaginativa, creadora en movimiento.

Por eso son vistos como la conciencia de la sociedad. Pero hay que tener cuidado con las metáforas orgánicas. Ninguna persona física puede ser la conciencia de una persona moral. Lo que sucede es que una persona física construye espejos, mapas, brújulas, sextantes, anteojos verbales, para orientarse en la realidad, y sus artefactos circulan porque sirven a los demás. En esos artefactos (no en su creador) reside lo que pudiera llamarse una conciencia común: distintos ojos ven a través de lo mismo. Esa conciencia compartida, ese haber visto, no necesariamente lo mismo, sino a través de lo mismo, permite hablar de una conciencia común, de una conciencia pública, de una conciencia nacional, que hasta parece la conciencia de una persona superior (la Comunidad, el Público, la Nación) que habla a través del intelectual.

Al hipostasiar esa conciencia compartida en la persona del intelectual, la tribu puede proyectar en él sus fantasías orgánicas (y el someterse a las proyecciones de los otros, engolosinado de encarnar algo superior). O la endiosa en un Nosotros narcisista: como el espejo de la suprema inteligencia, rigor, preparación, honestidad, de la buena conciencia tribal; o lo persigue como a su mala conciencia: la encarnación de

la arrogancia, la demencia, la estupidez, la frivolidad, la mala fe, la venta por treinta dineros a intereses inconfesables.

6. En las sociedades tradicionales, la conciencia de la sociedad está a cargo de la casta sacerdotal. Pero, desde la Reforma, la ruptura de la conciencia individual con las autoridades religiosas restó fuerza a la conciencia tradicional objetivada en el clero. En las sociedades protestantes, cada fiel es su propia autoridad moral, hace su propia lectura de la revelación, es su propio pastor, aunque escuche a los otros. En las sociedades católicas, la ruptura con las sociedades religiosas fue tardía y mediatizada: no desde la conciencia individual, sino desde el Estado, a partir de la Revolución Francesa.

Paradójicamente, esta diferencia permite que en las sociedades protestantes, que llegaron primero a ser modernas, el jefe del Estado pueda invocar a Dios (como en los Estados Unidos) y hasta encabezar la Iglesia (como en Inglaterra), sin especiales riesgos de integrismo. En cambio, en las sociedades católicas, precisamente porque fueron reformadas desde arriba, no desde la conciencia individual, ronda siempre el fantasma del integrismo, como temor o tentación; hay siempre una tensión entre las creencias populares y la ideología oficial. En particular, las élites que encabezan la sociedad civil y que aspiran a una conciencia moderna, no pueden verla objetivada ni en el clero tradicional ni en la burocracia ilustrada. Esto favorece el papel de los intelectuales como una especie de clerecía civil frente a la clerecía del Estado y frente al clero propiamente dicho.

Por eso, los intelectuales pesan más en las sociedades católicas que en las protestantes: son como la conciencia libre del laico protestante, pero en la función pastoral del clero católico. Son vistos como oficiantes de un sacerdocio laico que tiene las llaves del reino civil: las claves de la conciencia nacional. Son, al mismo tiempo, la reforma (el lado crítico, protestante, de la conciencia nacional) y la tradición católica (la élite que se encarga de la conciencia de los demás).

7. Los intelectuales son y no son la *intelligentsia.* La *intelligentsia* no es el conjunto de los intelectuales, como dicen algunos diccionarios: es todo el estamento letrado nacional. Hay una estrecha afinidad histórica, social, lingüística, entre los fenómenos que desembocan en estas designaciones, pero también hay diferencias.

Los intelectuales son un conjunto de personalidades, la *intelligentsia* un estamento social. Los intelectuales son profetas civiles y hasta cardenales civiles, la *intelligentsia* incluye también a los feligreses. Los intelectuales aparecen después de la revolución, la *intelligentsia* en los preámbulos. Los intelectuales son el ego que se cree superego: crítico, moralista, juez por encima de las luchas parciales *(au-dessus de la mêlée).* La *intelligentsia* es el ego que se cree id: la población educada que cree interpretar las mejores aspiraciones inconscientes del pueblo, y que acaba suplantándolo como su vanguardia consciente (donde hay id, haya ego). Los intelectuales son la crítica, la *intelligentsia* es la revolución. Los intelectuales critican el nuevo Estado revoluciona-

rio, la *intelligentsia* lo construye. Los intelectuales son afines al mundo editorial y periodístico, a ejercer sin títulos, al trabajo *free-lance*. La *intelligentsia* es más afín al mundo académico y burocrático, a las graduaciones, a los nombramientos, a cobrar en función del calendario transcurrido. Los intelectuales sueñan con la santidad socrática, mientras acumulan capital en la farándula de la opinión pública. La *intelligentsia* sueña con la santidad platónica, mientras acumula capital en la grilla de los ascensos. Los intelectuales pasan de los libros al renombre, la *intelligentsia* pasa de los libros al poder.

Tanto el concepto de intelectual como el de *intelligentsia* aparecen a fines del siglo XIX, en sociedades católicas de modernización tardía: Francia y Polonia. En dos mundos, sin embargo distintos: uno latino, otro eslavo; uno en la capital del siglo XIX, otro en la periferia; uno después de la revolución, otro antes. París acuña el nuevo significado de la palabra *intellectuel*. Polonia acuña el nuevo significado de la palabra *inteligencja*. Del polaco, la designación pasó al ruso como *intelligentsia* a principios del siglo XX. La adopción era útil porque *intelligence* en inglés, además de inteligencia, había adquirido el significado de espionaje o recabación de informes; y porque *intelligence* en francés, además de inteligencia había adquirido el significado de entendimiento o complicidad. Además, dejar en ruso la palabra *intelligentsia* recordaba su origen subdesarrollado y revolucionario: la casta educada y descontenta que aspiraba al poder, para encabezar la modernización de un país atrasado. Ni Francia ni Inglaterra, a principios el siglo XX, estaban ya en ese caso.

México sí lo estaba, aunque no adoptó la palabra. Por esos mismos años (1908), Justo Sierra habló de un «cerebro nacional» con derecho al poder. Pudo haber dicho: «inteligencia nacional», *intelectualidad* o *intelligentsia*, pero no lo dijo. Finalmente, la *intelligentsia* mexicana se bautizó a sí misma con otro nombre: «los universitarios», en una aceptción que (como *intelligentsia*) no es muy traducible. ¿Cómo decir «los universitarios mexicanos» en inglés o en francés? En Francia, por ejemplo, *universitaire* se aplica a los que están en la Universidad, no a los que han pasado por ahí. La comunidad de referencia se entiende en sentido estricto. En México, la Universidad es como la Revolución: un proceso interminable de superación; una familia dominante, abierta a todos los que aspiren a lo alto; una bandera legitimadora del ascenso al poder.

El colectivo *intelectualidad*, que, según los diccionarios, se refiere al conjunto de intelectuales o personas cultas de un país o región, se usa poco en México. Circula más desde 1948, pero como un madrileñismo, recogido por Lara en un giro inmortal. «En *Chicote*, un agasajo postinero con la crema de la intelectualidad.»

Gabriel Zaid



Carlos Saura:
Llanto por un bandido



Pedro Olea:
Pim-Pam-Pum-fuego



El cine español y sus transiciones

«Una transición es como una gran novela decimonónica: tiene un comienzo, un desarrollo y un (por lo menos previsible) final» escribe John Hopewell en su libro *El cine español después de Franco*[1]. El título es suficientemente indicativo sobre su tema y añade una cronología previsible: «1973-1988», como marco de esa transición. Es un estudio oportuno, muy bien documentado, sobre una etapa fascinante y polémica de una cinematografía como la española, que plantea muchos interrogantes. En este análisis, el comienzo se sitúa en las postrimerías de la vida del dictador, con un film emblema: *La prima Angélica* (1974) de Carlos Saura, pero la historia es suficientemente compleja como para tener que recordar las etapas anteriores, retrocediendo a otra película clave: *Muerte de un ciclista* (Bardem, 1955), primera manifestación de una oposición larvada (pero no menos aguda en sus metáforas) al régimen opresor.

Habría que decir, en principio, que el cine no fue un elemento demasiado importante para el gobierno franquista y que las tentativas de utilizarlo como factor propagandístico (por ejemplo en *Raza)* fueron tan poco convincentes como ridículas. No hubo, entonces, un cine franquista característico, salvo por omisión. La censura se encargaba de eliminar críticas o riesgos morales, entusiastamente secundada por otro de los pilares del régimen, la Iglesia, cuyas calificaciones eran aún más severas (no hace falta recordar que desaconsejaba por ejemplo a *Gilda,* la moderada historia de una pecadora con guantes largos, y otros muchos films que la censura oficial permitía). Sin embargo, hubo incluso en fecha tan lejana como 1945 «un cine de sugerencias democráticas», como es el caso de Edgar Neville en su film *La vida en un hilo.*

Otro signo de que la cinematografía de las primeras etapas del franquismo no era ideológicamente muy deliberada (salvo en su mediocridad) es la abundancia de comedias («blancas», por supuesto) que se producían ya en la década de los 40. Podría suponerse que eran deliberadamente escapistas, pero también eran prueba de que el público las prefería para olvidar los problemas de la escasez, la miseria, el gris panorama de la realidad. «Los directores españoles —señala Hopewell— tampoco pue-

[1] *John Hopewell:* El cine español después de Franco. *Ed. El Arquero, Madrid 1989.*

den reaccionar contra el «cine franquista», porque este nunca existió, en el sentido de constituir un cuerpo dominante y homogéneo de producción para o progubernamental».

La ya citada *Raza*, «podría haber sido la piedra de toque de un cine verdaderamente franquista»; como se sabe estaba basada en una novela del mismo Franco y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, primo de José Antonio Primo de Rivera. Pero se inspiraba más en una «neurosis personal» que en una ideología política. El Caudillo se había inventado un *alter ego* en el heroico, alto y fornido José Churruca (que interpretaba el galán preferido de los años 40, Alfredo Mayo) cuyos supuestos antepasados eran también paladines de muchas batallas y que compensaban la poca importancia de la forja militar de su padre, apenas un teniente habilitado y con fama de calavera.

No hubo, por lo tanto, un cine fascista definido, como en Italia, por la prosopopeya imperial, la exaltación del «hombre nuevo» y el «gusto por lo monumental y por la reverencia de las masas al héroe» en palabras de Susan Sontag. En segundo lugar —como escribe Hopewell—, «Franco no supo qué hacer con el cine español. Por consiguiente, su política cinematográfica no fue solo represiva, sino también (y esto es algo a lo que no se ha prestado demasiada atención) absolutamente incompetente. Como militar de toda la vida, consideraba al cine como territorio enemigo». De modo que el régimen siguió respecto al cine una política cuasi militar, limitándose a vigilarlo, más que a promoverlo: «Pero el cine fue también una valiosa válvula de escape de las tensiones sociales, así como un posible símbolo del estado del país en el extranjero. Una característica de los primeros gobiernos de Franco y de la burocracia española en general, fue el no hacer el menor esfuerzo por dar expresión a esas tensiones, y mucho menos por resolverlas. Franco trató el cine como un botín de guerra, repartiéndolo entre los vencedores del conflicto que había dividido el país: la Iglesia se encargó de la moralidad; los sindicatos verticales de la administración, y a los nuevos ricos se les ofreció la oportunidad de echar una cana al aire haciendo una película. Sólo las tensiones existentes entre estas fuerzas, generadas a menudo por drásticas divisiones de opinión en el seno de las propias instituciones, y la indiferencia general del régimen hacia una industria cinematográfica nacional mediocre, pueden explicar las múltiples contradicciones y el caos permanente que dominaron el cine español durante el franquismo».

Ejemplos de una inconsecuencia son, por ejemplo, las concesiones de premios y créditos, que no siempre guardaban relación con el conformismo ideológico: *A mí la legión*, por ejemplo, sólo recibió dos licencias de importación[2] mientras que a *Abel Sánchez*, que fue un audaz intento de Carlos Serrano de Osma de crear una vanguardia formalista en España, se le concedieron cuatro.

«¿De dónde arranca —se pregunta Hopewell— la larga y ardua liberalización del cine español que, mano a mano con su modernización, representa su más sostenida transición?» Según el autor, ese primer acto consciente de oposición cinematográfica a Franco se produce cuando Edgar Neville se empeña en cultivar el sainete, en *La torre de los jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de*

[2] Ese «premio» a la industria española, consistente en otorgar permisos de importación de films extranjeros (en la práctica norteamericanos) fue nefasta. Muchas películas sólo se hacían para obtener permisos de importación y por eso se hacían con rapidez y sin cuidar su calidad en lo más mínimo.



Bordadores (1946). Y cita para ello la «disparatada crítica falangista de *Primer Plano,* donde comparando el género histórico con el sainete, Luciano de Madrid vio «entre uno y otro, una línea, una frontera, que es la línea de fuego, alambrada y trincheras». El «ellos y nosotros».

Quería decir con esto que en estas y otras películas sobrevivía el cine republicano (de todos modos bastante conservador) en sus aspectos populares: la jerga, los tipos y la cultura de la comunidad. También anota que las películas españolas tendieron a acercarse a los intereses prácticos del gobierno y *después* y no antes de que el país comenzara a modernizarse en los años 60. En los años 40, la familia era uno de los valores morales más obvios, compartido por todos los espectadores, cualquiera que fuese su bando: «De ahí la explotación que, película tras película, se hizo de ésta en el cine español durante el franquismo. En los años 50, sin embargo, resultó más atractiva otra imagen social oficial: la de que, sin renegar de sus valores tradicionales, España se estaba modernizando rápidamente, mientras que los españoles eran cada vez más felices y más ricos.

La aparición, en los años sesenta, del llamado «nuevo cine español» tuvo una doble interpretación. Por una parte, fue un intento del régiemn para mejorar su imagen internacional favoreciendo la aparición de nuevos realizadores y liberalizando en parte la censura sin mayores riesgos, ya que eran films «artísticos» más bien minoritarios. Pero aparte de permitir la producción de algunas películas excelentes, de Saura, Aranda, Patino, Regueiro, «tal cine favoreció la transición asentando diversos medios por los que el régimen franquista pudo articular sus deseos de emprender una reforma liberal».

Uno de ellos fue establecer un código de censura (en 1963), que fue el primero del franquismo, ya que antes estaba —esa censura— librada al capricho de diversas y a veces contradictorias indicaciones oficiales. Si bien constituyó una apertura, aunque bastante limitada, prepara el camino para otras más avanzadas, a la vez que daba pautas más claras para burlar la censura. Ya en 1975, ese código se modifica por otro algo más liberal, que es acotado por sucesivas obras más audaces en sus reflexiones sobre la realidad.

«El nuevo cine español», que también convirtió a Carlos Saura y al productor Elías Querejeta en sinónimos de la cinematografía liberal, fue un caldo de prueba para los intentos del gobierno de perpetuarse con otra faz, así como la modernización económica ampliaba sus horizontes en lo social. Esta liberalización gradual (como la medida que autorizó la mordaz crítica a la ultraderecha que representaba *La prima Angélica* en 1974) no impidió que la política cinematográfica de esa época, impulsada por el director general García Escudero durante el ministerio de Fraga, tuviera numerosas contradicciones. Mientras García Escudero fomentaba un cine «social», la censura prohibía mencionar mínimamente temas como la guerra civil, los problemas sexuales, el Opus Dei, etc., que tenían que ver con esa autenticidad social. Pero este aflojamiento, paso a paso, de la censura, servía al menos para hacer películas que

podían competir en festivales; algo que aprovechó especialmente Querejeta, que con Saura ante todo obtuvo prestigio en certámenes extranjeros y pudo así plantear proyectos más arriesgados cada vez.

Sin embargo como señala Hopewell: «El recrudecimiento de la censura a partir de 1969 puso de manifiesto las limitaciones esenciales de este intento de ganar parcelas de libertad. Hechos claves fueron las subvenciones mínimas concedidas a *Las secretas intenciones* (Antonio Eceiza, 1969) y a *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970), y el aplazamiento de la concesión de premios de Interés Especial hasta después de concluir las películas».

El resultado de esta situación fue que durante ese período se hizo un cine indirecto, oblicuo, que el espectador debía interpretar sus significados más o menos ocultos, ya que los temas espinosos ya referidos no podían tratarse explícitamente. La alegoría o la dispersión de ciertos referentes era una de las formas de esquivar la censura, como en las películas de Saura en los años 60, «basadas en la metonimia *(Pepermint frappé,* por ejemplo, detalla los resultados del conservadurismo social franquista en la represión sexual de un médico de Cuenca, pero sin explorar en ningún momento sus causas históricas precisas), la dispersión del referente (en *La caza,* las alusiones a la Guerra Civil se hallan repartidas por toda la película, pero sin que se forme nunca una narrativa alegórica ininterrumpida) o el *huis-clos* parabólico (como la pareja tecnócrata de *La madriguera,* 1969)».

En la misma época, otra vía era el estilo sofisticado y experimental de la Escuela de Barcelona (como en *Fata Morgana,* 1966, de Vicente Aranda), accesible para un público minoritario. Una tercera vía era entregarse a un cine comercial sin pretensiones críticas o estéticas.

La esencia de aquel cine oblicuo, como acierta en señalar Hopewell, «no residía tanto en que los significados estuvieran ocultos como en que tuvieran que ser interpretados: si el espectador, el crítico o el censor querían relacionar en tal o cual detalle de la película como un elemento histórico fuera de la película, eran asunto suyo. Tal razonamiento favorecía a los antifranquistas y al *establishment* progresista».

Pero este cine indirecto (que hasta cierto punto estimulaba la imaginación del autor, así como la subjetividad del observador) tenía sus desventajas: a veces la inclusión de ciertas escenas polémicas pero toleradas establecía un índice de las nuevas libertades y la atención se centraba en esas escenas y no en el total del mensaje. Tal el caso de *La prima Angélica,* donde «la metáfora freudiana de la posguerra española como escena original fue enteramente ignorada a causa del estruendo que provocó la imagen del falangista con el brazo escayolado como si estuviera haciendo el saludo falangista». Ya *La caza* había suscitado reacciones similares: la secuencia de la caza de conejos hacía que los críticos interpretaran toda la película como una alegoría de la guerra civil. Sin embargo, como observó Vicente Molina Foix, la obra explora, más bien, «los diveros niveles de la violencia implícita en la sociedad española actual».

Junto a ese nuevo cine de los 60, donde el contenido crítico (más o menos implícito



radicaba en el contenido y en las alusiones a circunstancias del momento, hubo otro cine que rezuma desde dentro la decadencia del sistema: las grandes y a veces olvidadas o mutiladas películas de Berlanga *(Plácido, El verdugo)*, Fernán Gómez *(La vida por delante, La vida alrededor, El mundo sigue, El extaño viaje)*, o Marco Ferreri *(El pisito, Los chicos, El cochecito)* dinamitaban la fachada triunfalista y la moralidad hipócrita con sus personajes comunes arrastrados por los mitos de la modernización o la riqueza pero sometidos. «Tal cine no atacaba a Franco sino a los mismos pinitos liberales que estaba haciendo su régimen para sobrevivir y evolucionar».

Si la historia del cine español durante el franquismo es la historia de su censura, sus intentos de liberalización también fueron ficticios: «Tras las concesiones económicas con que intentó apropiarse de un cine franco e internacionalmente competitivo, el agonizante régimen de Franco trató entonces de abrir una brecha entre los flancos liberal y capitalista del sector reformista de la cinematografía española...» Tal era el espíritu en que se redactaron las nuevas normas de censura de febrero de 1975, que, como señaló Saura, indignado, «eran muy semejantes a las que había». La novedad era la norma 9, que admitía el «desnudo», pero únicamente cuando no se presentase «con intención de despertar pasiones en el espectador normal, o incida en la pornografía». El destape sustituiría así a la apertura. O como observó la revista *Posible:* «Sexo sí, política no». Esa permisividad erótica, de todos modos, incitaba todavía a condenarlo. Esta norma produjo una carrera comercial por mostrar desnudos (todavía sumidos en la penumbra), prostitución, adulterios, perversiones sexuales y relaciones ilícitas, en general desarrolladas en productos híbridos y bastante hipócritas, que se complacían en revelar esas «escabrosidades» en las tres cuartas partes de los films, con unos minutos de condena al final.

Tanto el «destape» como la Tercera Vía eran paliativos hipócritas y a la larga reaccionarios. El verdadero cambio aún estaba por llegar. La censura de guiones, por otra parte, se abolió sólo en 1976, pero aún daría algunas resurrecciones, como en el caso del proceso militar por *El crimen de Cuenca,* de Pilar Miró, en 1979.

Hacia 1975 y 1976 (ya en vísperas de la transición política hacia un sistema democrático-liberal) el cine registra «el asentamiento de algunos sectores aislados de oposición cinematográfica». Como en otros sectores de España, la oposición cinematográfica se basaba «no tanto en creencias comunes como en una oposición compartida a Franco». Esta, como escribe Francisco Llinás, dio cabida a películas radicales como *El espíritu de la colmena* y *Pascual Duarte,* y a obras «abiertamente de izquierdas» como *Pim, pam, pum... Fuego* (Pedro Olea, 1975).

Tanto el autor del libro como otros críticos (entre ellos Domenech Font) coinciden en señalar que este frente opositor del cine se fragmenta en diversas actitudes, desde una postura idealista –como base de una cine de clases rupturista (entre 1977 y 1979) hasta el «crítico-realista» de las figuras que participaron del «nuevo cine español», como Saura, Querejeta, Borau, Chávarri, Franco, Armiñán.

Según Font, este último programa, cualquiera fuese su temática, era alcanzar una rentabilidad económica y «una total neutralización política».

Para Hopewell, entre 1974 y 1976, «se hicieron, no obstante, una serie de películas fundamentalmente reformistas: *El amor del capitán Brando* (1974) y *Jo, papá* (1975) de Jaime de Armiñán; *Los pájaros de Baden-Baden* (1975), *La joven casada* (1975) y *Los días del pasado* (1976-1977) de Mario Camus; *El poder del deseo* (1975) de Juan Antonio Bardem, y *Emilia, parada y fonda* (1976), de Angelino Fons. La esencia de todas estas películas es evidente: más que indicar una ruptura con el pasado y el amanecer de un nuevo cine, en ellas se reanuda la tradición liberal *central* de la cinematografía española de oposición, la cual se remonta a las primeras películas claramente antifranquistas *—Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor,* dirigidas por Juan Antonio Bardem en 1954 y 1955, respectivamente— y se ha perpetuado hasta convertirse, a partir de 1983, en la característica central de la cinematografía del PSOE».

Hay un factor, en el cine hecho entre 1974 y 1976, que quizá nunca se volvió a repetir después: ese estado de gracia que poseen, por ejemplo, ciertas películas producidas por Querejeta *(Pascual Duarte* de Ricardo Franco, *Cría Cuervos* de Saura, *El desencanto,* de Chávarri) o Borau, con su excepcional *Furtivos.* Era la consciencia de cumplir un propósito, que incluía tanto la constatación de radiografiar una época como su sentido político. También *Canciones para después de una guerra,* de Basilio Martín Patino, cumplía esa función de oposición. Sus problemas con la censura (cortes de *Furtivos,* permiso y luego prohibición en la de Patino) señalaban el límite de dos épocas: en ese momento fueron una prueba de las últimas represiones. En un régimen democrático perdían su razón de ser, salvo en su calidad intrínseca.

El libro de Hopewell analiza, desde esta luz, la obra de estos y otros cineastas que plantearon sus films desde la oposición o la ruptura. Uno de los problemas que enfrentaron todos estos cineastas cuando finalmente se abatió la censura y el régimen (casi al mismo tiempo) fue: ¿Qué hacer con su nueva libertad? ¿Con qué coordenadas enfrentar la nueva realidad?

Explorar nuevos temas, más allá de los análisis del pasado que ahora podían explicitarse, fue el camino adoptado, por ejemplo, en los nuevos films de un cineasta tan emblemático como Saura, que llegó incluso a tocar el cine musical en su trilogía flamenca junto al bailarín Antonio Gades[3]. Pero otro problema era enfrentar la crónica y agudizada (desde 1977) crisis económica del cine español.

En una industria tan aleatoria como el cine, su sustentación económica debería depender, como decía el productor Luis Megino, de tres pilares básicos a partes iguales: el mercado interno, las ventas al extranjero y la protección oficial. El primero fue siempre importante, hasta que la liberalización de la censura y la libertad comercial permitieron la entrada masiva de productos extranjeros (americanos en suma) y la consiguiente disminución de público para las películas nacionales. El auge del video y la televisión agravaron luego la pérdida de audiencias. La venta al exterior nunca fue considerable, salvo excepciones (la más reciente, los films de Almodóvar) y sigue siendo difícil, salvo en los casos —no muy relevantes— de las coproducciones.

[3] Bodas de sangre *(1980),* Carmen *(1983),* El amor brujo *(1986).*



Quedaba entonces la protección estatal, siempre condicionante y que en 1977 llevó a una grave crisis, cuando el gobierno de UCD abolió la cuota de distribución y dejó la cuota de pantalla en 2 por 1. Esta permisividad de la «economía de mercado» en absoluto *laissez faire* puso de relieve tanto la poca atención al fomento cultural (proclamado sin embargo) como la debilidad intrínseca de la industria, así como la inoperancia de las medidas de protección. Por ejemplo, las distribuidoras (en su mayoría filiales de las multinacionales americanas), respondieron al decreto del 2:1 desenterrando viejos films españoles que pasaban fugazmente por las pantallas para no tener que estrenar films nuevos.

Alternativas a esta crisis (sólo superada por quienes tenían prestigio exterior suficiente como para obtener coproducción) fue hacer un cine seudoporno o films de muy bajo presupuesto. Curiosamente, esta privación desarrolló géneros poco hallados, como el film *noir* y la comedia española, cuyos paradigmas fueron *Tigres de papel* (1977) o *La mano negra* (1980) de Fernando Colomo y *Ópera prima* (1980) de Fernando Trueba.

Ambos caminos tuvieron una vida relativamente breve. El primero —crecido por el decreto que instauraba la categoría «S», reservada para las películas que «podían herir la sensibilidad del espectador», y que en realidad eran un porno suavísimo— tuvieron auge hasta que se permitieron salas «X» para los films realmente «hard-core», también efímeras como negocio.

Aunque estas películas eran generalmente deleznables, hubo un sector de cine erótico y negro que escapaba a esas premisas puramente consumísticas, como la notable *Bilbao* (1978) de Bigas Luna. En cuanto a la comedia «madrileña», un poco fundamentada, como la inicial *nouvelle vague*, en bajos presupuestos y en el trabajo casi en familia, fue desapareciendo (al menos en su faz fresca y casi inprovisada) cuando las mayores subvenciones conseguidas desde 1983 permitieron a sus cultores emprender obras más costosas.

La pluralidad de tendencias del cine —paralela al inicio de la pluralidad política, con las primeras elecciones libres en cuarenta años, junio de 1977— era una invitación a diversificar géneros y posibilidades. Entre tanto, Buñuel regresaba a España de nuevo para hacer *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) en coproducción con Francia y con mínima aportación española. Entre otras cosas, porque ese abanico de posibilidades fue obstaculizado por la ya citada crisis, provocada por la anulación de las cuotas de distribución. Mal que mal, el cine de autor proseguía (Saura, Gutiérrez Aragón) y nacían ya las producciones autonómicas, las tendencias estratégicas de los géneros (ya citadas) y hasta intentos de ruptura tan interesantes como el notable y bastante aislado *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta.

Al respecto de esas crisis endémicas de la industria española del cine, Hopewell recuerda que desde los cambios producidos a partir de los años cincuenta, el mercado nacional ha estado sometido a una presión constante: «El boicot de películas impuesto por la Motion Picture Export Association (MPEA) a España desde 1955 a 1958 trans-

formó a muchas distribuidoras españolas en sucursales norteamericanas, por lo que la distribución en el país tanto de las importaciones como de las producciones nacionales quedó bajo control permanente de las multinacionales. Los distribuidores nacionales o bien estaban controlados por éstas o bien tenían acuerdos exclusivos con ellas. A través de las distribuidoras del país, las grandes empresas de distribución norteamericanas podían dominar las salas o imponer lotes de películas a los exhibidores españoles recalcitrantes quedándose con porcentajes exorbitantes que, en 1987, ascendían entre el 50-70 por 100 de la recaudación de taquilla».

Hemos transcrito este párrafo íntegro porque resume muy bien una situación que sigue siendo un factor determinante: en la práctica, los estrenos españoles ocurrían (y ocurren) donde y cuando convenía a los grandes distribuidores extranjeros de origen norteamericano.

Esta dependencia fue favorecida desde antiguo por el decreto del doblaje obligatorio de los films extranjeros impuesto por Franco en 1941, con el pretexto de defender el castellano... Al parecer, ciertas productoras locales, como Cifesa, que tenían estudios de doblaje, contribuyeron a esa perniciosa ley falsamente nacionalista, y que se convirtió en un excelente negocio pero resultó fatal para la producción española[4].

En diciembre de 1978 se organizó el Primer Congreso Democrático del Cine Español, promovido por el Partido Socialista, al cual adhirieron la mayoría de la oposición y los sindicatos, con la renuncia y claro boicot del gobierno de la UCD. Múltiples ponencias en las cinco áreas estudiadas —cultural, socioprofesional, industrial, mercado y cine y administración— iban configurando el esquema de una ley de cine alternativa. En las conclusiones se exigían el «reconocimiento y defensa de los derechos de los cines de las nacionalidades y regiones..., libertad de producción..., que el Estado vele por el patrimonio cinematográfico».

Las medidas implantadas a partir de 1978 no tenían en cuenta los grandes problemas estructurales de la industria, comenzando por el de la financiación: escasos créditos bancarios, escaso presupuesto para el Fondo de Protección, escaso porcentaje del mercado interno (en 1979 apenas el 16 por 100) y un crecido fraude en la taquilla. Los premios especiales de estímulo, por su parte, eran muy poco cuantiosos. Una medida indirecta para estimular la producción fue la inversión de TVE en seriales o películas que pudieran estrenarse en cine. Con el tiempo, se probó que esta medida iba a ser decisiva y fundamental. Por otra parte, un decreto de 1981 estableció una escala móvil de subvenciones adicionales que se calculaban sobre el presupuesto total de la película y su recaudación en taquilla. Otro decreto facilitaba la concesión de créditos a medio plazo (942 millones de pesetas en 1981).

En diciembre de 1982, Pilar Miró se hizo cargo de la Dirección General de Cinematografía, prometiendo una «verdadera revolución» para salvar al cine español de sus múltiples trabas y problemas económicos. En cierto modo, el nuevo partido en el poder (el PSOE) se iba a comprometer en el cumplimiento de las premisas del Congreso de 1978.

[4] Un negocio que aún continúa, pese al nuevo auge (minoritario) de los films en versión original subtitulada, ya que las televisiones lo han acrecentado enormemente. La ley de Cine conocida como Ley Miró, había proyectado en principio favorecer las versiones subtituladas, pero las presiones de los poderosos grupos del doblaje consiguieron eliminar ese peligro.

Pilar Miró reaccionó contra el dominio que ejercía Estados Unidos en el mercado español (que era y es abrumador) «utilizando dos estrategias clásicas: limitar la exhibición de películas norteamericanas manteniendo la cuota de distribución en 4:1 y encauzar hacia la producción unas sumas de dinero equivalentes a un determinado porcentaje de la recaudación de taquilla de cada película. Esta fue parte del "decreto Miró" de diciembre de 1983, que tan substancialmente aumentó la protección estatal. De acuerdo a lo estipulado en él, se podía adelantar a las películas una subvención de hasta el 50 por 100 del presupuesto estimado».

Pero, como anota Hopewell, la palabra subvención no es del todo exacta: las mismas estaban consideradas como créditos adelantados y sin intereses para mitigar problemas de efectivo y se debían devolver descontándolas de las verdaderas subvenciones, concedidas después, de acuerdo a determinados porcentajes de recaudación de taquilla en bruto: el 15 por 100 para todos los films españoles (salvo las «X», que no tenían subvención), un 25 por 100 más para las de «interés especial» (o sea un estímulo a la calidad) y otro 25 por 100 para aquellas películas que sobrepasaran los 55 millones de presupuesto. Pero como las recaudaciones de la mayoría de las películas eran muy bajas, salvo excepciones, las subvenciones anticipadas se convirtieron pronto en la base de financiación del cine.

En la legislación de la etapa Miró se firmó también una ley de exhibición para clasificar las salas «X» (de rápido crecimiento y visible decadencia actual). En septiembre de 1983 se estableció también un acuerdo para las relaciones entre la industria cinematográfica y TVE, con un aumento del «derecho de antena» (fijado entonces en 18 millones) y con una cuota de exhibición en la pequeña pantalla de cuatro films extranjeros por uno nacional.

La «Ley Miró» se basaba, evidentemente, en el modelo europeo de producción subvencionada, que responde al concepto de que el cine es, además de una industria, una forma de arte que debe ser estimulada para que cada país tenga una forma de expresión propia, y no en el norteamericano, que se implanta según un modelo industrial neto, a gran escala, con gran salida interna y gran penetración en el resto del mundo. En este sentido, el gobierno socialista aplicaba sus premisas en el informe de su Comisión de Cine (antes de las elecciones de 1982) donde se decía que el cine «no puede ser definido sólo como producto industrial, sino que es necesario subrayar su valor como bien cultural, y por pertenecer al patrimonio del pueblo, no deberá nunca ser objeto de manipulación, sino instrumento de liberación».

El aumento de las subvenciones anticipadas tuvo un rápido efecto, mejorando el nivel técnico de las producciones, permitiendo que muchos directores, casi todos talentos del «nuevo cine español» (pero también muchos nuevos, 14 en 1985) pudieran hacer sus películas. El caso de Regueiro y Gonzalo Suárez, largo tiempo inactivos, fue un ejemplo.

Pero las escasas dimensiones del mercado interno, así como otras circunstancias estructurales no resueltas[5], hicieron que el sistema de subvenciones establecido por

[5] *Nunca se desarrolló, por ejemplo, el* avance sur recettes, *tan útil y ventajoso en otros países.*

el «decreto Miró» se haya convertido «no tanto en una virtud como en una necesidad».

El «decreto Miró» ha suscitado críticas innumerables, no sólo por parte de círculos reaccionarios o simplemente desplazados (por supuesto fueron más atendidos proyectos de calidad o «de autor») sino por el hecho de que el público disminuyó considerablemente, por muchas razones; entre ellas destacó, naturalmente, que eran films que no conectaban con los espectadores, quizá porque era un «cine de arte».

La situación es compleja y, sin olvidar ciertos progresos, los problemas estructurales de la industria han recrudecido en los últimos años, hasta desembocar en una nueva crisis, en 1989, con los cambios propuestos en la ley por el ministro de Cultura, Jorge Semprún (que son posteriores a la edición del libro comentado) pero que confirman sus análisis de la situación.

Rechazado en bloque por la industria, cuando apareció en agosto de 1989, el «decreto Semprún» parece encauzarse luego hacia una política global, por primera vez, tras el diálogo sostenido con el Comité del Cine acerca de sus lineamientos. Aunque se mantiene la ayuda estatal, en términos semejantes al sistema anterior, ésta sería subsidiaria y no la principal. Según el ministro, la figura clave del nuevo sistema sería el productor profesional: «El protagonismo que el director productor, o si se quiere el autor del film, adquirió como consecuencia del decreto del 84 era imprescindible cuando éste se hizo, pero en la situación actual el fortalecimiento de la industria exige la potenciación del productor profesional»[6].

Para Semprún, las fuentes de financiación que deberán afrontar estos productores deberán venir, sobre todo, de la televisión (pública y privada), porque habrá que responder a una creciente y enorme demanda de consumo audiovisual. La segunda fuente será el capital privado y en primer lugar la banca. «Para que esto ocurra —afirma— hay que actuar en varios frentes: facilitar la inversión con incentivos fiscales; dar ideas que no dejen márgenes a la duda para persuadir a la empresa privada de que para ella puede ser tan ventajoso como invertir en la exposición *Velázquez* hacerlo en cine».

El desafío es sin duda grande y habrá que ver los resultados. ¿Será posible que esos productores profesionales puedan mentalizar a los inversores privados de que el cine es caro, pero puede ser rentable? ¿Y cuáles serán los productos que salgan de esta nueva forma de encarar un negocio? ¿Será posible que nazcan films como *El espíritu de la colmena, Arrebato* o, incluso, *Diario de invierno?* Estos fueron creados por artistas en condiciones no muy fáciles, en distintos momentos de una historia también difícil. Habrá que ver cómo productores y autores concilian el dilema de arte y producto, en un mundo donde el consumo audiovisual es inmenso y puede ser devorado por los más fuertes, con antenas sin fronteras.

José Agustín Mahieu

[6] *Entrevista en* El País, *26 de marzo de 1990.*

Pintura y escultura de Sudamérica en el siglo XIX

El 9 de Julio de 1816 el Congreso de Tucumán proclamó a petición de los próceres San Martín y Belgrano la independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Ello fue el comienzo del fin de la epoca virreinal y del nacimiento de la Epoca Republicana, pero la unidad de Iberoamérica que habían soñado Bolívar y otros muchos caudillos independentistas, no pudo conseguirse a causa de las rencillas intestinas entre los más eminentes. Pocos años más tarde, en los días en que en las tierras andinas de Perú y Ecuador se habían dado cita en 1824 los ejércitos argentino y venezolano se decidió el nuevo destino de Iberoamérica, pero el proceso de fragmentación que duró varios años hizo imposible el mantenimiento de una política coherente en las relaciones internacionales y facilitó los despojos de que fue víctima Iberoamérica a lo largo de sus casi dos siglos de vida independiente. Cuba y Puerto Rico siguieron siendo españolas hasta que, en 1898, fue mediatizada la primera y ocupada la segunda por los Estados Unidos. En lo que a la escultura y la pintura respecta cabe destacar que el arte del siglo XIX fue tan brillante como el de los tiempos virreinales y que aunque la influencia española siguió siendo grande sobre los artistas de Iberoamérica, lo fueron también, desde los años treinta de dicho siglo, las de Francia e Italia. El viaje de estudios a estas tres naciones se convirtió en una casi obligación para los artistas plásticos y facilitó la apertura de nuevos caminos. La asunción de las nuevas tendencias europeas fue brillante durante el último cuarto del siglo y aceptable en los dos anteriores. Nuestra selección de artistas la haremos por orden cronológico en cada nación y por orden alfabético en lo que a las diversas naciones respecta.

En la Argentina el primero cronológicamente entre los pintores de la época republicana fue Carlos Morel (Buenos Aires, 1813-Quilmes, 1894), cuya importante aportación al esplendor de la nueva era la realizó en su casi totalidad en el decenio comprendido entre 1835 y 1845. En sus cuadros hay verismo y ternura y son en su mayor parte de temática porteña o sobre el vivir diario del hombre argentino. Su dominio de la luz y su vibración, eran extraordinarios y se adelantó en ese aspecto a otros muchos

pintores occidentales de ese mismo siglo. Más técnico que Morel era Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires 1823-1870), cuya temática primordial era, como la de Morel, relacionada con la vida argentina. Pintó gran cantidad de escenas de gauchos, diligencias y también algunos desnudos, no precisamente inocentes. Fue además un gran acuarelista y litógrafo, altamente refinado en ambas modalidades. De Sívori, uno de los más auténticos grandes de la pintura argentina, me ocuparé en un trabajo posterior y cerraré ahora mi recuerdo de los pintores decimonónicos bonaerenses con Cándido López (Buenos Aires, 1840-Baradero, B.A., 1902) que fue uno de los más delicados y originales pintores «ingenuos» de la Iberoamérica decimonónica. Había luchado en la guerra del Paraguay, sobre la que pintó con un espontáneo candor multitud de dolorosas escenas. Era además un testigo de su época en su verismo sin concesiones.

La escultura fue algo menos brillante, pero cabe destacar a Manuel de Santa Coloma, nacido en 1821 y notable por su verismo y dominio del oficio. Otros muy importantes maestros argentinos decimonónicos los recordaremos en artículos posteriores.

En Bolivia destacó durante la primera mitad del siglo XIX el pintor Manuel Ugalde, especializado en el retrato verista, género muy a la moda, pero sin que se conozcan quienes fueron los autores de algunos de los más interesantes cuadros, tal como acaece con el del Alcalde Burgundo, fechado en 1805 y con el del Gobernador Sánchez Lima, pintado en 1817. En la segunda mitad del siglo el único pintor especialmente destacable fue José García Mesa (Cochabamba, 1851-1905), viajero infatigable que hizo compatible su rica actividad de pintor con el cargo de Secretario de Legación, en la de Bolivia ante la Santa Sede. A su regreso a Bolivia fue nombrado director de la Academia de Bellas Artes y formó un selecto grupo de alumnos, casi todos los cuales realizaron sus más renovadoras pinturas en el siglo siguiente. Sus obras son sumamente veristas, tal como acaece, con su sobriedad, su magistral organización del espacio y su manera de coordinar sin un solo agobio compositivo gran número de figuras, en *La ejecución de Murillo,* pero su lienzo más espectacular es *La Plaza de Cochabamba,* que gracias a su sorprendente memoria visual pintó sin referentes en París entre 1885 y 1889 y en la que el equilibrio de los grandes volúmenes de las casas y la gran cantidad de figuras que pululan y se mueven en todas las direcciones posibles, son el fruto de una pericia extremada y de un dominio perfecto de los ritmos estructurales.

La escultura no estuvo en el siglo XIX a la altura de la de los tiempos virreinales, pero éstos pervivieron en las excelentes tallas en madera, policromadas de acuerdo con la vieja tradición española, de Pedro Enríquez y de su mujer Julia Sandoval. Ambos maestros habían sido discípulos del escultor y también pintor Juan de la Cruz Tapia, cuya máxima obra es un Santiago Apóstol, montado sobre su tradicional caballo de la legendaria batalla de Clavijo y que reafirmó contundentemente su fama cuando la terminó, firmó y fechó en 1891.

En Brasil, al igual que había acaecido en otras varias naciones de Iberoamérica, la inmigración de artistas extranjeros fue muy temprana, pero en estas líneas, tal



como hemos hecho en páginas anteriores y haremos también en las posteriores nos limitaremos a los maestros nativos que conformaron en los dos últimos tercios del siglo el panorama artístico brasileño. El primero en abrir los caminos autóctonos fue Víctor Meireles de Lima (Desterro, hoy Florianópolis, 1832-Río de Janeiro, 1903), cuya obra maestra es en mi opinión *Uma rua da Antiga Desterro*, pintada en 1851, cuando el pintor no había cumplido aún los 19 años. Hay en esa obra una fragancia sutil de alta calidad y un entrañable candor. Pintó también escenas bélicas, tales como *Batalha dos Guarapes*, fechada en 1879 y notable por su tensión contenida, su arremolinamiento de múltiples figuras y sus luminosidades atornasoladas. Merecen ser asimismo destacados sus ambiguos desnudos, rebosantes de sensualidad y con morbideces espontáneamente expresivas. José Ferraz de Almeida Junior (Itu, 1850-Piracicaba, 1899) había estudiado con Meireles de Lima en Río de Janeiro y pintó tras ese aprendizaje algunos lienzos en los que captó en una premonición de la pintura social el duro quehacer de los campesinos y el de los obreros. En 1875 y años inmediatos amplió estudios en París y pintó antes y después de su regreso a Río algunas escenas deliciosamente maliciosas. En 1899 fue asesinado por un lío de faldas.

En escultura destacan Francisco Manoel Chaves Pinheiro (Río de Janeiro, 1822-1884) cuyas obras más significativas son el monumento al Padre Anchieta, la estatua del emperador del Brasil Pedro II y la estatua del actor Joao Caetano, muy efectista, pero digna en su manera de captar una de sus más dramáticas interpretaciones.

En Colombia la primera pintura importante del siglo XIX es una obra anónima titulada *Ejecución de la Pola en 1817*, notable por la precisión de su dibujo, por la veracidad de sus imágenes, resaltadas sobre un fondo neutro, y por la gordura un tanto fofa de sus personajes, que parecen un anticipo del pop y de los lienzos más significativos de Fernando Botero. Epifanio Garay (Bogotá, 1849 - Villeta, 1903) fue un gran retratista y un buen director de la Escuela de Bellas Artes. Su color destacaba por su excelente entonación y su dibujo por su precisión algo ampulosa. Cabe destacar asimismo su verismo un tanto expectante. A Andrés de Santa María le dedicaremos un artículo aparte y encaja además mejor en el siglo XX, durante el que murió en 1945, que en el siglo XIX, en el que había nacido en 1862. En escultura destaca el sacerdote Santos Martínez, que nació en los comienzos del siglo y falleció en 1868. Realizó una serie de Cristos en madera que se conservan en la Iglesia de la Calera (Cundinamarca), de la que era párroco. Son asimismo notables los Cristos en madera policromada de Eugenia Bernabé Martínez, entre los que cabe destacar con un original encanto manierista su *Jesús resucitado*, tallado en 1850 para el templo de San Agustín, de Bogotá.

En 1811 el primer gobierno del Chile recién independizado promulgó un decreto según el cual todos los extranjeros que deseen establecerse en el país podían hacerlo con entera libertad. Ello aumentó grandemente el número de inmigrantes e hizo que gran cantidad de pintores europeos se estableciesen temporal o definitivamente en Chile, lo que influyó grandemente en la calidad que caracteriza desde mediados del

siglo XIX a la pintura chilena, pero hay que tener también en cuenta que Chile fue la primera nación iberoamericana en la que surgió una crítica de arte enteramente responsable y bien informada, que sirvió de acicate a los artistas y de información idónea al público. El más antiguo crítico de ambas Américas fue, desde Santiago de Chile, Miguel Luis Amusategui, pero es más revelador todavía el hecho de que el famoso estadista Benjamín Vicuña Mackenna (Santiago de Chile, 1831-Santa Rosa de Colmo, 1886) hubiese hecho perfectamente compatibles sus actividades políticas con su frecuente dedicación a una eficaz crítica de arte. En ese clima de abundantes estímulos se inició pronto una renovación pictórica. Manuel Ramírez Rosales (1804-1877) fue uno de los creadores del paisajismo chileno y cabe destacar en sus lienzos la vibración de su toque nervioso, sus luminosidades sin dirección fija y su entreveramiento difuso de colores calientes y fríos. Vicente Pérez Rosales (1807-1862) fue otro de los creadores de la pintura chilena y pintó numerosos paisajes delicados, correctos y con sutiles detalles, tal como acaece en *Paisaje de Valdivia*, con una rítmica bandada de pájaros. Manuel Antonio Caro (1835-1903) era de un verismo casi fotográfico en el que se adelantó en parte al hiperrealismo y se interesó con gran ternura por el vivir del pueblo chileno, al que descubrió en su más pura mismicidad. Los tres pintores recién recordados se hallaban imbuidos de un romanticismo de la mejor calidad. El interés chileno por la escultura se intensificó con la cátedra de dicha materia en 1853. Poco después Nicanor Plaza (1844-1918) puso al día una mezcla de realismo y naturalismo más bien clasicista y demostró una gran calidad en su tratamiento de los volúmenes, tal como acaece en *El jugador de chueca*, una de sus máximas obras. Excelente era asimismo Virginio Arias (1855-1941), cuya obra maestra, una de las más importantes de la escultura religiosa chilena, es el hermoso grupo de *El descendimiento de la Cruz*, realizado en 1887 y conservado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. La labra del mármol es de una perfecta suavidad y el orden compositivo, esbelto y un tanto trémulo.

La pintura ecuatoriana, insuficientemente conocida fuera de Iberoamérica, es una de las más originales del nuevo continente. La rica tradición de la pintura popular continuaba sin solución de continuidad la de la época virreinal y las convenciones de la Escuela de Bellas Artes de Quito, que había sido fundada por los españoles muy poco después de su llegada y que es la más antigua de Sudamérica. Una gran parte de las más excelentes y originales obras son de pintores anónimos que conocían a fondo su oficio y las tradiciones virreinales. Los dos que considero más fragantes y conmovedoras en su sencillez son un cuadro que representa a *Santiago matamoros*, en la legendaria batalla de Clavijo, montado en su caballo blanco, sostenido en el aire por un grupo de bienaventurados, y otro titulado *Cortejo funerario del General Lamar*, enjundioso y con multitud de figuras que caminan o se paran para mirar los caballos engualdrapados que arrastran el coche fúnebre. Ambos cuadros parecen haber sido pintados en una atmófera de encantamiento y son un buen ejemplo de inocentísima sencillez. Antonio Salas (1790-1860) fue un gran retratista, sobrio y preci-



so y creo que sus dos mejores retratos son el de Don José María Esteves, Obispo de Santa Marta, y el del libertador Simón Bolívar. Hay en ambos sobriedad, dignidad y empaque y una notable penetración psicológica. Rafael Salas (Quito, 1828-1906) era hijo del segundo matrimonio del recién recordado Antonio Salas y un pintor de gran calidad, al que, entre otras muchas excelentes pinturas, se le debe la más hermosa panorámica de Quito, con *El Panecillo*, simbólica y alargada colina que contemplan con cariño todo los quiteños y al fondo las casi negras «montañas azules» que cantaba en España, Antonio Machado. En el primer plano pintó con ternura el apretujado caserío del pequeño Quito decimonónico.

En Paraguay, el siglo XIX fue una tragedia casi contínua. Dictaduras siniestras, una terrible guerra entre naciones hermanas, en la que Paraguay tuvo que luchar simultáneamente contra Brasil, Argentina y Uruguay y un descenso de la población a causa de tan absurda guerra desde el millón de habitantes que tenía antes del comienzo de la misma en 1864, hasta los 200.000 que tenía cuando terminó la guerra en 1870. Antes de la guerra Paraguay había sufrido desde 1814, recién conseguida la independencia, hasta su fallecimiento en 1840, la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia, pero los tres últimos decenios del siglo tampoco fueron especialmente felices. En semejantes condiciones era muy difícil crear un gran arte similar al vigente de siglos anteriores, pero cabe recordar, no obstante, unos cuantos aceptables maestros de calidad digna. Entre los pintores destaca Aurelio García (1830-1870), autor en 1865 de un magnífico retrato del benemérito Jefe del Estado, Carlos Antonio López, obra veraz y sabiamente entonada con un discreto juego de contrastes entre el blanco limpio del caballo y la obscuridad ponderada del fondo sobre el que resalta sin efectismos extemporáneos. Fue además un buen dibujante que trabajó como ilustrador en el periódico bélico *Cabichí*, mitad informativo, mitad satírico. Notable fue asimismo Ríos (1840-1922), pintor de vida triste que perdió la razón en su ancianidad y falleció abandonado y en una total indigencia en un rancho de San Lorenzo del Campo Grande, al que se había retirado para esperar aislado del mundo su última hora. Antes de fallecer quemó todos los lienzos y dibujos de su autoría que conservaba en su poder, pero su calidad puede comprobarse viendo los pocos que todavía se conservan, tales el *Retrato del Obispo Palacios*, una de las joyas del antes Museo Godoy, de Asunción, hoy Museo Nacional de Bellas Artes, en el que pude contemplarlo en 1977. Me produjo una muy grata impresión por su refinado cromatismo, debido al hecho de que lo había pintado en colores vegetales del Paraguay. La escultura brilló por su ausencia casi total durante todo el siglo XIX, pero recuperó una parte de su esplendor en el XX.

En el Perú del siglo XIX el decano de las artes en la nueva nación fue el mulato Francisco «Pancho» Fierro (1810-1879), hombre sencillo y enamorado de su patria, que se dedicó de una manera casi exclusiva a la acuarela, en la que puede ser considerado como el artista más eminente en su época y ámbito cultural. Sus personajes eran los de todas las etnias del Perú en todas las dosis existentes, pero le interesaron

primordialmente los zambos y los mulatos. Es posible que su obra maestra sea *La procesión de Semana Santa en Lima*, lienzo de gran formato, en el que recogió una hermosa panorámica de la ciudad, que pintó al óleo, tal vez porque la acuarela sería improcedente en ese caso. La totalidad de su obra acuarelística es de una gran fragancia y espontaneidad y constituye en su casi totalidad una exaltación justa de todos los desheredados. De gran interés son asimismo Daniel Hernández (1856-1952), pintor luminoso, colorista y gran retratista de factura rica y nerviosa, que introdujo, en unión de Teófilo Castillo (1857-1922), el romanticismo pictórico en Perú. Este último pintor prefería las formas arremolinadas, las tensiones compositivas, la vida en los tiempos virreinales, la luminosidad y la libertad de dicción por encima de todo. En 1919 emigró a la Argentina, en donde falleció tres años después, tras haber obtenido un merecido éxito.

La escultura peruana del siglo XIX no pudo igualar ni de lejos el esplendor magnífico que había tenido durante tres siglos la de los tiempos virreinales, pero cabe citar al menos la del aborigen de Huanta, Luis Medina, cuyas fechas de nacimiento y muerte se desconocen, pero de quien se sabe que en 1872 había realizado en Lima una exposición cuya originalidad corría parejas con su calidad y en la que destacaban, modeladas en yeso de tamaño natural, una pieza llamada *Indio*, que en opinión de una publicación coetánea había sido hecho con la mayor perfección y naturalidad y otra llamada *Indio con su hijo a cuestas*, a la que se había puesto en la boca una flauta que emitía sonidos mediante un mecanismo que el propio artista había inventado gracias a su fértil imaginación.

En Uruguay la pintura del siglo XIX fue en líneas generales brillante y constituyó, al igual que la argentina, una más entre las variantes de la pintura occidental de dicha centuria, con un relativo predominio de la influencia española. El más importante pintor uruguayo de dicho siglo fue Juan Manuel Blanes (Montevideo, 1830-Pisa, 1901), un gran pintor de historia en la misma línea de los grandes maestros españoles de esa misma modalidad y superior a casi todos ellos, con la excepción de Rosales y Fortuny, que eran sus iguales en muchos aspectos. Entre los cuadros de su autoría desatacan en 1871 el de *La fiebre amarilla en Buenos Aires*, muy en la línea de neorromanticismo de los tres últimos decenios del siglo y con unos poderosos efectos lumínicos que nos hacen pensar en los de Velázquez en *Las Meninas:* una figura humana y algún objeto en el primer plano, una zona intermedia de sombras con algún toque de luz en el plano intermedio y nuevamente una fortísima luz en parte del tercero y último plano. Lo que consiguió Velázquez fue pintar el propio espacio y captar, en solas dos dimensiones, el hueco de la estancia en el que se desarrolla la escena. Blanes consiguió lo mismo en su famoso cuadro, pero modificó la serena solemnidad de Velázquez con efectismo de buena ley, concentrado en la mujer muerta o moribunda que yace en el primer plano mientras un niño de dos o tres años se agarra a ella llorando. El otro gran maestro del siglo fue en el Uruguay Juan Luis Blanes (Montevideo, 1855-1895), cuya prematura muerte fue un golpe terrible para la pintura y



la escultura uruguayas y para su padre, el recién recordado Juan Manuel, un buen pintor de historia y cabe destacar en ese aspecto su cuadro *La batalla de las Piedras,* pero su máxima fama la debe a su obra escultórica y a sus figuras de cuerpo entero para monumentos públicos, entre las que destaca la estatua solemne y sencilla que hizo del libertador José Artigas para que fuese colocada en la ciudad de San José, para coronar el monumento allí erigido en honor del ilustre prócer.

En Venezuela fue grande el esplendor del arte del siglo XIX y fueron tantos los pintores de gran calidad que lo enriquecieron, que a diferencia de lo que acaece con la escultura —mucho menos abundante—, resulta muy difícil elegir a los que pueden considerarse como más representativos. Juan Lovera (Caracas, 1778-1843) vivió a caballo entre dos siglos y fue en la primera mitad del XIX el creador de la nueva pintura venezolana, pero el renombre del que disfrutaba como escritor, cronista de las peripecias y los fastos políticos, hizo que se retrasase bastantes años el reconocimiento de la importancia de su pintura. Con un gran dominio del oficio realizó con esmero, veracidad y calidad los retratos de numerosos próceres de la Independencia y un gran número de cuadros de historia, género al que pertenecen sus dos obras más famosas: *El 5 de junio de 1811* y *El 5 de abril de 1810,* pintadas ambas en 1838 en un alarde de memoria visual, dado que Lovera recordaba intactas las imágenes en las que en dichas fechas había visto y las trasladó al lienzo, igual que si las estuviese viendo aún, tras casi treinta años. He roto el orden cronológico de los dos acontecimientos porque el cuadro sobre el 5 de junio de 1811 me parece tener una mayor calidad que el del 5 de abril de 1810, pero ambos constituyen el origen de la gran pintura venezolana del siglo XIX e inician un periodo en el que el arte nacional adquiere una alta calidad que todavía perdura en este último decenio del siglo XX. Dicha obra es simultáneamente un trozo de historia viva y un retrato plural, cuyo tema es la primera reunión del senado de la Venezuela recién independizada. A semejanza de lo que había hecho Goya en *La junta de Filipinas,* pero sin que Lovera hubiese visto nunca esa obra mestra de temática similar, sesgó la organización de los volúmenes y de las imágenes y aprovechó los efectos lumínicos para intensificar la vivacidad del cuadro en una hermosa fusión de perspectiva aérea, tipo Velázquez, geométrica renacentista, tipo Tintoretto, unificados tanto en su lienzo como en el de Goya, en el crisol personal de cada uno de ambos maestros. El otro lienzo —el del 19 de Abril— recogía la unión, en 1810, del Cabildo de Caracas para reconocer a regañadientes los derechos de Fernando VII, pero nombrando al mismo tiempo un gobierno libre que garantizaba, a pesar de esos hipotéticos derechos del lamentable monarca, la independencia de Venezuela. Hay en esa obra algunos ecos —demasiados, tal vez— del siglo XVIII, pero el ritmo de las masas, las apenas insinuadas estructuras compositivas en una doble diagonal, la contención de los gestos que se adivinan fogosos por dentro, pero que son solamente calmos por fuera, y las consabidas connotaciones simbólicas del siglo XIX hacen que la pintura de Lovera entre de lleno dentro de la problemática de dicho siglo.

Carmelo Fernández (Gutana, Yaracuy, 1810-Caracas, 1887) era simultáneamente profesor, escritor, miniaturista, ilustrador de libros y excelente pintor por encima de todo, pero al tener tantas dedicaciones diferentes, aunque no empañase la calidad de ninguna de ellas, hizo que las obras incluibles en cada una fuesen más bien escasas. Como pintor de caballete era refinado y correcto y destacaba por la finura de la ambientación, la luz calma, la limpia entonación cromática y el toque preciso. Pintó mesurados paisajes en los que había siempre huellas humanas y alguna casa casi perdida, pero llena de encanto. Sus retratos rebosan veracidad y vida interior. Entre sus ilustraciones causaron sensación y son aún hoy en día muy elogiadas, las que hizo para dos libros famosos: *Atlas físico y político de la República de Venezuela*, editado en París en 1840 con texto de Agustín Codazzi, y los tres volúmenes del *Resumen de la Historia de Venezuela*, de la autoría de Rafael Martínez Baralt y Ramón Díaz, editada asimismo en París al año siguiente. Fernández hizo estampar en París sus preciosas ilustraciones y regresó luego a Caracas, que era donde más a gusto se encontraba y más podía influir en la formación de las nuevas promociones pictóricas. Martín Tovar y Tovar (Caracas, 1827-1902) fue uno de los más eminentes pintores de Venezuela, pero a partir de 1865 se dedicó primordialmente a la realización de daguerrotipos en color, que anunciaba al mismo tiempo que su pintura en la prensa diaria, ocupando con cada anuncio alrededor de quince líneas. Lo de los daguerrotipos y los anuncios no pasa de ser una sabrosa anécdota, pero lo de la pintura es de suma importancia, dado que en unión de los dos recién recordados, fue Tovar una de las tres más importantes figuras de la pintura venezolana del siglo XIX. Sus cuatro géneros preferidos eran el paisaje, los retratos de los próceres de la Independencia y los de sus amigos, a los que retrataba con menos empaque y tal vez con una mayor veracidad. En los dos últimos géneros, así como en su emotivo *Autorretrato*, le interesaba más captar la vida interior de los personajes que su engañosa prestancia exterior. Algunas de sus obras producen la impresión de ser, más que interpretaciones de apariencias externas, radiografías de almas. Sus mejores pinturas de temática histórica son los lienzos, convertidos en murales, que fueron pegados en la bóveda del Salón Elíptico, una de las más originales estancias del Palacio Federal. La riqueza del color, el estudio perfecto de las perspectivas para que el abombamiento de la bóveda no las distorsionase y el verismo de la mejor ley, se adaptan magistralmente a la función para la que fueron pintados. Sus paisajes son sencillos y originales, pero más que los de caballete, entre los que destacan también los del Monte Avila, encaramado sobre Caracas, cabe recordar la cenefa que, alrededor de un cielo que centra la composición, ciñe el lienzo-mural de *La batalla del Carabobo*, uno de los más deslumbrantes del Salón Elíptico. A diferencia de lo acaecido con la pintura, cuya gran calidad parece incuestionable, fue la escultura venezolana decimonónica bastante menos brillante, pero cabe citar, no obstante, las imágenes de santos que tallaron en madera Juan Bautista González, activo durante la primera mitad del siglo XIX, y su hijo Manuel González, activo durante la segunda. Se considera que el de más calidad era el segundo y que



su obra maestra fue *El Nazareno* que talló en 1877 para el Templo de la Concepción, de Barquisimeto. Igualmente importante o más tal vez fue Eloy Palacios (Maturín, 1847-Camagüey, Cuba, 1910) director desde 1874 de la Escuela de Escultura de la Universidad de Caracas y que acabó de realizar al año siguiente las estatuas solemnes de *La Justicia* y *La Paz*, conservadas ambas en el Capitolio capitalicio.

Carlos Areán

«La voz de Borges, su cara, se desdibujan como la arena impulsada por una ráfaga de lágrimas...»



Jorge Luis Borges



Vivir en lo perdido

La voz de Borges, su cara, se desdibujan como la arena impulsada por una ráfaga de lágrimas y retrocede desde el Aeropuerto de Barajas hasta el piso enorme y sombrío de la calle Esmeralda, en Buenos. Aires. Yo soy chico. Observo y escucho a ese hombre gris, de movimientos inseguros que entra en la casa de mis tíos, se sienta, habla y, a veces, sonríe de un modo tan inesperado que parece obsceno. Se sienta en el extremo izquierdo del sofá del escritorio y si fuera de día, su rostro recibiría toda la luz de afuera. Pero la lámpara de bronce ilumina la habitación con un color ambarino y en su antigua superficie curva y brillante se reflejan los contornos difusos de dos bibliotecas, de unos cuadros y del propio Borges, también sin límites, perdido en esa discreta penumbra que suele exhibir cuando permanece en silencio.

Como un paisaje lejano contemplado a través de una lupa, veo en el comedor a mis tías y a la madre de Borges que toman el té. Todas tienen un tono de voz parecido y el mismo aspecto etéreo, frágil y anacrónico y utilizan palabras que ya no se usan. Las tazas celestes producen la impresión de un pequeño cielo cóncavo, cálido e íntimo cuando uno bebe de ellas. Siento el aroma y el sabor, después de tantos años, y los disueltos resplandores de una bandeja y una tetera de plata con dibujos e incrustaciones de cobre.

Borges discute con alguien sobre una palabra que en islandés antiguo significa fuego. Las dos posiciones discrepan sólo en un matiz al pronunciar una vocal. Una lejana puerta se abre y se cierra.

Los pasos de mi tío Manuel resuenan con creciente intensidad mientras avanza por el largo pasillo que une las habitaciones con el escritorio. A medida que pasan los años, la longitud del pasillo disminuye; ahora solamente mide unos cuarenta metros. Los pasos de mi tío muerto retumban en este momento como el atronador latido de la sangre. Llega al fin y hace un comentario breve que provoca la risa de todos. Se sienta y dice algo, pero yo no lo oigo.

Sobre un gran escritorio de roble, la lámpara ilumina vagamente un pisapapel esférico de cristal. Dentro del cristal se abren unas flores brillantes, aterciopeladas y enfermizas. Paso mucho tiempo mirándolas e imagino que dentro de la esfera existe otro país.

Al sentarse, mi tío cuida que sus pantalones no se arrugen. Cuando no sale se pone un pijama viejo y una bata muy deteriorada por el uso y camina arrastrando unas zapatillas casi deshechas. Pero ahora se arregla la corbata de seda para que quede un pliegue en el centro y la acaricia entre los dedos con un gesto vago. Le gustan las paradojas y él mismo es un poco contradictorio. Un mendigo dentro de su casa y un aristócrata afuera. Zapatos ingleses, trajes impecables y controlados rasgos de audacia en los colores que elige.

La voz monótona de Borges describe su primer viaje a Suecia y Noruega. «Apenas llegué —dice— fui a la playa para mojar las manos en el Mar del Norte». El Mar del Norte surge entre girones de brumas fantásticas, desconocidas, nostálgicas y envuelve el escritorio, lo invade, y el viento helado y gris desgarra la luz ambarina.

Unos años después de la muerte de mi tío, Borges me cuenta:

> A Manuel lo llamaban «el ingenioso». Una vez caminaba con un amigo detrás de una mujer que, de espaldas, era espectacular. «Apurémonos —dijo Manuel—, la única esperanza es que sea fea de cara». Conocía París y Nueva York mejor que mucha gente que vive en esas ciudades. Podría describir calles y esquinas con mucha precisión y nunca viajó fuera de la Argentina. Creo que nunca salió de un barrio de Buenos Aires.

Durante mi adolescencia, mi tío actúa como un maestro y un consejero. Comemos muchas veces juntos y me cuenta anécdotas de su vida. Es un experto en todo lo que me interesa. Lo rodea un misterioso pasado de amores victoriosos y desgraciados, la mayoría de ellos efímeros. Imito el gesto con que se pasa los dedos por el costado de la cabeza, el modo en que se burla de alguna gente y, más adelante, su manera de vestir.

A partir de 1968, la violencia adquiere prestigio en la Argentina y lentamente, me alejo de él. Es muy conservador y no podemos hablar de política, primero, y de nada, después. Me mira y yo me voy yendo, como de tantas cosas, imperturbable, con una leve sonrisa, como él me enseñó.

Tal vez entonces la política fuera muy importante para mí o quizá fuera un pretexto. Una noche discutimos violentamente. A partir de entonces lo desprecio con una sospechosa intensidad. Después se enferma. Sufre una gran melancolía que se agrava con problemas físicos. Pasan varios años. Se recupera, languidece, está mejor y recae. Lo voy a visitar al sanatorio donde está internado. Su habitación está vacía; parece que nadie hubiera estado allí nunca. Le pregunto a una enfermera. Me mira con un destello de curiosidad y lástima y me dice que acaba de morir. Yo digo «ah» y me voy. Camino asombrado por las calles desiertas como si estuviera solo en el mundo.

En el cementerio hace mucho calor. Es verano y en torno al ataúd hay mucha gente. Yo me mantengo un poco alejado, de pie, cerca de un ciprés y pienso que me miran y susurran: «Ese es el sobrino que lo odiaba». Sus amigos pronuncian discursos. Borges habla sentado, en voz tan baja que pocos lo oyen y con largas pausas, como si los dos continuaran conversando sobre algo que la muerte no pudo interrumpir. Ayudo a llevar el ataúd hasta el panteón familiar donde también está el cuerpo de su madre y estarán los de sus hermanos. La construcción es de granito gris y tiene una

pesada puerta de hierro. Adentro, las paredes son de mármol y hace frío. El olor de las flores se une al de un leve recuerdo de corrupción. Una escalera desciende hacia la oscura profundidad donde se adivinan otros féretros de madera, deslustrados, con empañadas manijas que fueron brillantes y placas de metal donde apenas se pueden leer unos nombres y unas fechas.

Afuera quedan muchas flores, algunas por el suelo, pisoteadas entre cintas de seda violeta con letras doradas. Busco una gran corona de laureles que estuvo toda la noche en un atril junto a su cuerpo, pero no la encuentro.

Borges escribe un poema sobre mi tío que comienza: «Suyo fue el ejercicio generoso/ de la amistad genial. Era el hermano/ a quien podemos, en la hora adversa/ confiarle todo o, sin decirle nada,/ dejarle adivinar lo que no quiere/ confesar el orgullo. Agradecía/ la variedad del orbe, los enigmas/ de la curiosa condición humana... ». Y más adelante: «La nostalgia fue un hábito de su alma./ Le placía vivir en lo perdido...».

En España comienzo a recordarlo con frecuencia. Lo imagino como antes de mis tristes guerras solitarias. Regreso por un mes a Buenos Aires y voy a visitar a Borges para hablar con mi tío muerto. Nuevamente en Madrid, los recuerdos de los dos se unen y se confunden. Las palabras «le placía vivir en lo perdido» me acechan como la memoria de una canción que vuelve y vuelve.

Borges llega a España para presentar su último libro. Lo voy a esperar a Barajas. Sus acompañantes lo bajan del avión en una silla de ruedas para que esté más cómodo. Lo rodean funcionarios de la embajada argentina y de la editorial. Yo lo veo desde lejos y adivino que habla y mira sin ver las voces amables que lo reciben. Detrás de los controles de la aduana están los periodistas y los fotógrafos. Los de la televisión prueban las luces y mueven las cámaras con impaciencia. Cuando por fin sale, lo iluminan tanto que pienso que se va a desprender de la realidad, como una lámina vieja y seca de un álbum. Lo rodean, le preguntan tonterías, le toman fotos y fotos y lo filman.

Me acerco despacio, sin poder dejar de mirar su cara, y en ese momento, los otros desaparecen gradualmente. Estoy a su lado y le digo cómo me llamo. Toma mi mano entre las suyas y creo que empiezo a llorar en silencio. Los focos de la televisión y el rumor de lluvia de las cámaras de los fotógrafos iluminan la escena con una luz rara e intermitente. Exclama algo que no comprendo y me dice: «Qué curioso, estuve pensando en Manuel durante el viaje». Tal vez sea ahora cuando comienzo a llorar. Inclinado sobre Borges en una posición incómoda, con la cabeza baja para que nadie descubra mi llanto, veo que algunas lágrimas caen sobre su hombro. El no se da cuenta. Habla de Manuel y continúa apretándome la mano. Estamos los tres solos y no hay nada ni nadie alrededor. Imagino que él piensa que está hablando con mi tío, que yo soy Manuel. Ya no hay ruidos ni luces y la voz de Borges ocupa ese lugar cerrado, silencioso, donde estamos atrapados.

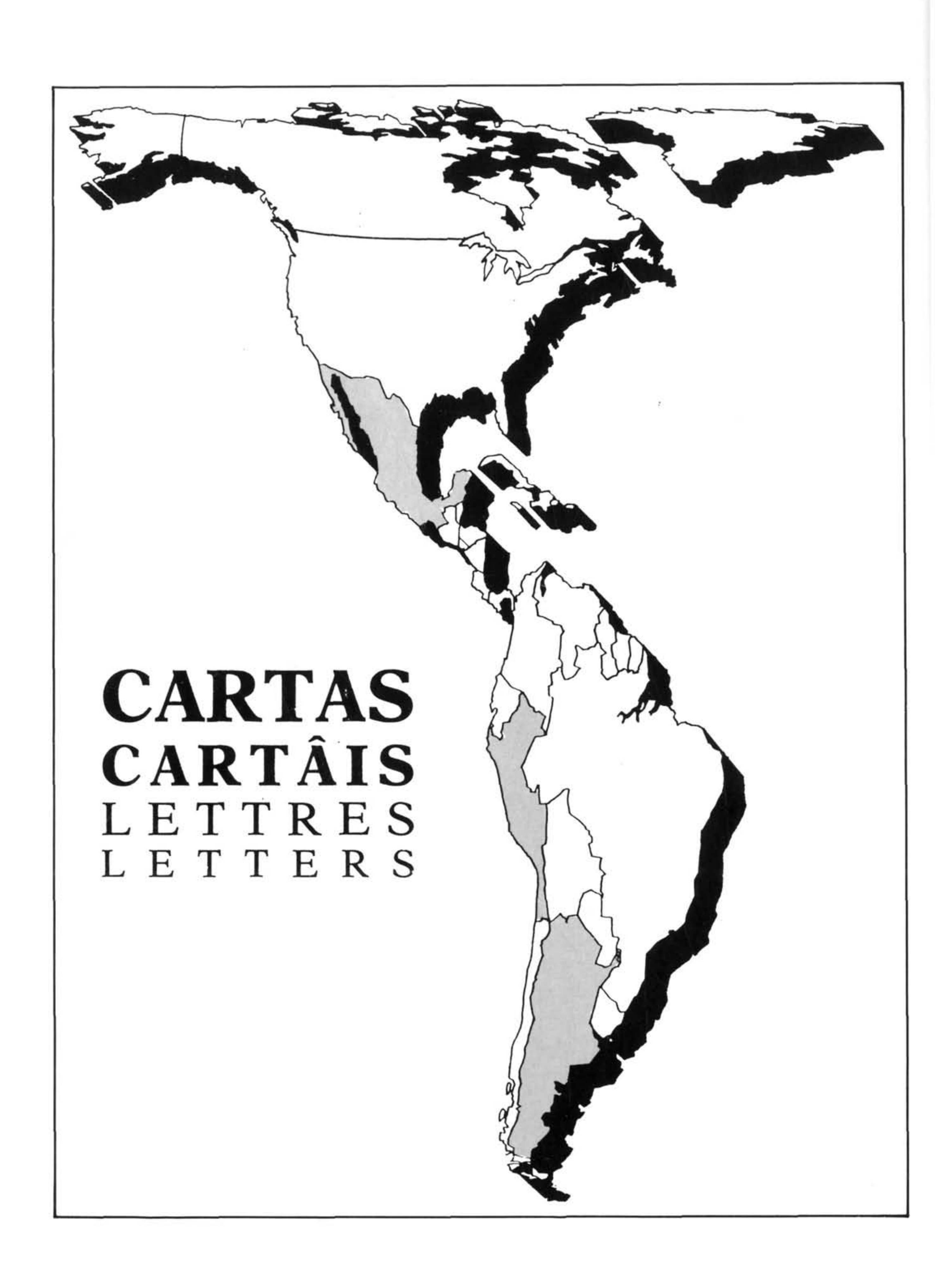
—Yo quería mucho a Manuel —dice, mientras mi mano continúa entre las suyas. Borges recuerda anécdotas de los dos y de una de mis tías, que sólo pintaba ángeles,

y el piso de la calle Esmeralda y un viejo cuadro que representa una ciudad vista desde el cielo, que yo había olvidado. Inicia un tembloroso movimiento que concluye al soltarme la mano, quizá porque ya se siente protegido por esos fantasmas que tienen para él una existencia más real que yo.

Sus acompañantes dicen algo que no oigo y empujan la silla de ruedas hacia la salida. Con movimintos lentos, las murallas invisibles se derrumban. Cree que sigo a su lado y continúa hablando con mi tío. Las lágrimas comienzan a secarse en mi cara mientras Borges se aleja, seguido de periodistas y funcionarios, hasta que desaparece, oculto por el resplandor de afuera. Yo me quedo solo y quieto, mirando esa luz que oscurece todo.

Óscar Peyrou

CARTAS
DE AMÉRICA



CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS



Carta de la Argentina

I. Dos ausencias: Puig y Bayley

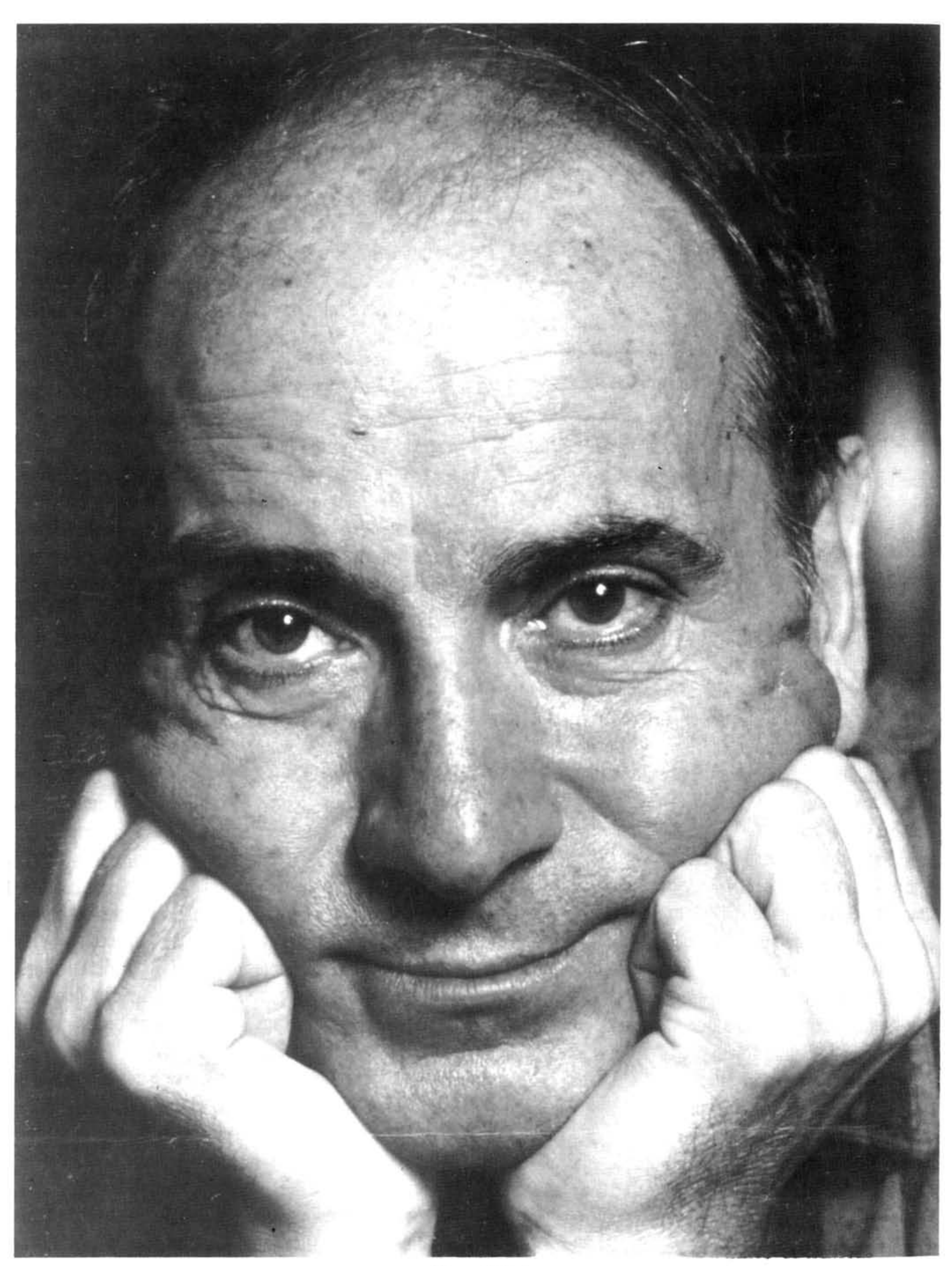
Dos escritores argentinos desaparecidos hace pocos meses —un novelista y un poeta— documentan dos casos extremos, en cierta forma opuestos, y en cierta forma homólogos, del destino sudamericano de este oficio cada vez menos razonable.

El primer caso es el de Manuel Puig. Como otros compatriotas, Puig había elegido desde hace más de quince años el destierro voluntario. Ya para entonces era considerado uno de los primeros narradores de su generación, por *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*. Su exilio quizás haya sido suscitado, no tanto por la censura impuesta a su tercera novela, *The Buenos Aires Affair*, como por el sentimiento de frustración e impotencia que suele invadir a los creadores argentinos en algún momento de su vida. No importa qué motiva estas tristezas: puede ser la amenaza de un autócrata, o la falta de esperanzas, o un medio social impermeable, o la inflación, o el miedo a que todo se repita. Puig simplemente se fue, y no volvió a vivir en la Argentina. Por mucho tiempo estuvo instalado en Río de Janeiro, a pocos cientos de metros de la playa de Leblón. Allí escribió sus nuevos libros, y trajo a vivir cerca de él a sus padres. Recientemente decidió radicarse en México, en Cuernavaca, y allí, poco después de llegar, murió. Es pura anécdota recordar que dos de los mayores escritores argentinos habían muerto, en la década del 80, fuera del país: Julio Cortázar en París, Jorge Luis Borges en Ginebra. Puig no pudo, o no quiso, evitar este itinerario expulsor iniciado en el siglo pasado por Esteban Echeverría y, sobre todo, por Juan Bautista Alberdi.

A diferencia de otros argentinos —escritores o no— muertos en el exterior, Puig al menos pudo disfrutar de cierto favor en los medios masivos. Los diarios de mayor circulación le dedicaron un espacio relativamente amplio —aunque inferior, por supuesto, al que suele consagrarse a la desaparición de un actor holliwoodense— e incluso su obra fue brevemente recordada en la televisión. Su prestigio internacional era demasiado obvio y muchos argentinos habían visto la versión cinematográfica de su novela *El beso de la mujer araña* (y antes versiones locales, no desdeñables, de *Boquitas Pintadas* y de otro de sus libros, *Pubis angelical*). Sin embargo, una vez cumplimentados los habituales homenajes póstumos, una discreta oscuridad volvió a cubrir al escritor.

La narrativa de Puig —máxima expresión de este género en la Argentina de hoy, junto a los relatos de otro exiliado voluntario, Juan José Saer— hubiese merecido una consideración más profunda, pero en los tiempos del ajuste económico y del retroceso cultural no es poca la atención que obtuvo. Podía habérsele dedicado algún suplemento literario más en los diarios, o un par de programas por televisión que explicaran y glosaran sus libros. Podía haberse urdido la exhibición de un ciclo de películas que incluyera tanto a las que se basaban en sus novelas como algunas de las que él más amaba, muy probablemente pertenecientes a aquella fabulosa producción de cine norteamericano de clase «B» de los años 40, que despertaron las fantasías y cambiaron los sueños de tantos adolescentes y de tantas mujeres en todas partes del mundo. Es seguro que Puig, viejo alumno de Cinecittà, y empedernido cinéfilo, lo hubiese agradecido. Podían haberse hecho muchas cosas, pero no hay nada mejor que recomendar la lectura de sus libros, de gravitación tan firme como secreta, tan sutil como palpable.

No se trata aquí de volver a examinar sus novelas, la evolución interior que se observa en ellas, el natural desapegamiento del medio argentino que puede comprobarse con el paso de los años. Sólo puede insinuarse que la singularidad de Puig reside, tal vez, en haber buscado, y a menudo conseguido, superar simultáneamente las cartillas del realismo y de la literatura fantástica, que compartieron el dominio de la narrativa argentina en



Manuel Puig



las últimas seis o siete décadas. Su uso dramático y expresivo de formas aparentemente subalternas, su reelaboración de deshechos lingüísticos, su mirada sobre formas de la cultura popular como el radioteatro, los boleros, el cine seriado, los epistolarios sentimentales y la prosa periodística, alcanzaron una originalidad y una fuerza artística difíciles de encontrar en nuestra lengua. Y en las novelas de Puig hay, además, un puente, una complicidad con el lector que se opone enérgicamente al sesgo despreciativo e impiadoso de buena parte de la vanguardia narrativa. Puig quiere que sus novelas tengan lectores, así como las películas que amaba se brindaban a su público; pero en esa tersura y en esa naturalidad siempre hay misterios y lagunas de sentido.

El segundo caso es el de Edgar Bayley. Mucho menos conocido que Puig en el exterior, Bayley era, sin embargo, uno de los mayores poetas argentinos. La prensa prácticamente ignoró su muerte, salvo algunas notas necrológicas. No hubo televisión ni suplementos literarios. La poesía, se sabe, es género de minorías en cualquier país del mundo; sólo puede popularizarla algún malentendido que relacione con las canciones de moda o alguna inscripción moral que recuerde su poder de revulsión expresiva. Hoy no parece haber ningún poeta vivo que sea capaz de vender tantos libros como Neruda, o de concitar tanta gente en sus recitales como Dylan Thomas, o mucho menos de formar el gusto como Rubén Darío o, más atrás, Walt Whitman.

Bayley había nacido en Buenos Aires, en 1919 (digamos, para igualar datos, que a su vez Puig había nacido en General Villegas, un pueblo de la provincia de Buenos Aires, en 1933). En los años 40, fue uno de los animadores de la vanguardia estética, que por entonces anteponía el arte concreto y el creacionismo huidobriano a las efusiones sentimentales y a la influencia crepuscular de Rilke. Codirigió en 1944 el único número de la mítica revista *Arturo,* en la que confluyeron poetas, críticos y artistas plásticos.

Más adelante animó, junto a Raúl Gustavo Aguirre, otra revista ya clásica para la evolución de la nueva poesía argentina, y que tuvo más larga vida que *Arturo: Poesía Buenos Aires.* Su presencia era proverbial en las reuniones de poetas jóvenes, y no faltó su aporte en ninguno de los intentos de renovación de la experiencia poética. Por espacio de muchos años trabajó en la biblioteca de la Caja Nacional de Ahorro Postal (actualmente, Caja Nacional de Ahorro y Seguro). No solía, por supuesto, aparecer en televisión, ni se sabía que hubiese disfrutado de becas nacionales o internacionales.

Fiel a lo que se llamó la línea «invencionista» de la vanguardia literaria de los años 40, la poesía de Bayley inventa, en efecto, su propia realidad, en lugar de sustentarse en otros espacios afectivos o intelectuales. Es una poesía eminentemente verbal, pero en el sentido de un verbo rico en combustión interna, que constantemente remite a la riqueza interminable del amor y del mundo. Aunque no carece a veces de un toque eluardiano, la poesía de Bayley se aleja de la atmósfera surrealista y apuesta por un rigor y por una concisión expresiva que no es fácil encontrar en sus contemporáneos.

Este es el poeta que supo decir alguna vez: «Otros verán el mar/ la soledad del sueño/ encenderán nuevos nombres/ viajes felices al extremo de la mañana/ ... entonces no habrá sido en vano/ tanto descenso y tempestad y absurdo/ tanto desprecio y lagos de sombra y brujas/ tanto perdón y puerta sin llamado/ entonces se amarán de nuevo de verdad/ un hombre una mujer/ al principio al fin del mundo/ otros verán sin pausas/ sin fronteras/ inventarán el fuego y la confianza/ ¿qué día albergará tu nombre/ en qué vena o qué metal/ tendrá destino tu silencio?»

Puig, Bayley. Dos recuerdos y dos formas, a la vez diferentes y parecidas, de que el silencio tenga destino.

II. ¿Qué leen los argentinos?

¿Qué se lee y qué no se lee hoy en la Argentina? No tenemos entre manos, por desgracia, ninguna encuesta seria que conteste con autoridad a esta pregunta. Por eso sólo podemos insinuar algunos apuntes acerca del tema.

Las tablas de libros más vendidos, que cambian semana a semana, se limitan a proporcionar unas pocas pistas sobre los gustos y las orientaciones del momento. Sin embargo, cuando datos y lugares se reiteran largamente en el tiempo, llega el momento de preguntarse con más cuidado sobre una tendencia permanente.

Tal es lo que ocurre con *Soy Roca,* de Félix Luna, un libro que prácticamente desde su aparición, en noviembre de 1989, se ha mantenido intocable en los primeros puestos de las listas de *best-sellers* que publican diarios

y revistas. Una decena de ediciones y casi cien mil ejemplares vendidos resultan, para el alicaído mercado editorial argentino, un hecho a todas luces notable.

Soy Roca es un libro de historia, pero muy alejado de lo que podría ser una obra tradicional del género. Luna, quizá la figura mayor de la divulgación histórica en el país, hábil escritor e investigador que ha contribuido en forma destacada al conocimiento masivo del pasado nacional (y muy especialmente a través de las páginas de su revista *Todo es Historia*), ya era autor de una extensa bibliografía que incluía sus biografías de los ex presidentes Yrigoyen, Alvear y Ortiz, y una excelente y razonada crónica de un año crucial de la reciente historia argentina, *El 45* .

El nuevo libro pertenece también al género biográfico, pero Luna le ha dado la atractiva forma de una autobiografía ficticia: es decir, el propio biografiado es quien cuenta su vida, en primera persona, como si se tratara de unas memorias dictadas a un invisible interlocutor, en las que expone sus propias opiniones (que realmente en muchos casos son diferentes a las del historiador que escribe el libro). Este subgénero tiene, como es obvio, más de un antecedente, y el título que brota inmediatamente es *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar. Sin embargo, Luna despliega con eficacia sus propios recursos y, aunque la obra se funda en una rigurosa y amplia investigación documental, su fluidez narrativa le asegura el favor de un público lector bastante más vasto que el de los estudios históricos.

El general Julio Argentino Roca fue, para muchos, la figura central de los tiempos de construcción de la Argentina moderna, a partir de 1880 (año en que se inicia también su primera presidencia, que duró hasta 1886; la segunda tuvo lugar de 1898 a 1904). Con Roca, estabilizador del papel del ejército, triunfador final en la campaña del desierto contra las tribus indígenas y la conquista territorial efectiva del país, promotor de una amplia coalición política que limitara el poder porteño, y por fin cabeza visible de una república conservadora que introdujo el progreso material y la modernización de las leyes, la Argentina parece adquirir, por fin, su estatuto nacional y dejar la anarquía. Por eso su vida, tratada casi como si fuera una novela, sin desdeñar sus aspectos domésticos y privados, es también un fresco y múltiple cuadro de historia argentina, carente de los contrapesos de la solemnidad académica. El libro es también, con este Roca de carne y hueso, con sus flaquezas y sus contradicciones, con sus amores y resentimientos, una interesante reflexión sobre la construcción del poder, un tema central en cualquier sociedad.

¿Por qué este libro se lee con tanto fervor? Sin duda, por la necesidad de un conocimiento del pasado mejor que el que brindan los manuales escolares, pero sobre todo debido a la pericia, a la gracia y a la convicción con que el autor se ha identificado con su personaje, acercándolo a sus lectores y convirtiendo las casi 500 páginas de la obra en una ruta agradablemente transitable.

¿Y qué es lo que no se lee o, en todo caso, se lee mucho menos? Hay que mencionar en primer lugar de esta escala descendente a la narrativa, sobre todo a la de lengua española. Aunque los grandes nombres de la narrativa argentina —Borges, Cortázar, Bioy Casares, Mujica Láinez— merezcan todavía interés (más bien profesional), y por más que se sigan vendiendo los libros de García Márquez y Vargas Llosa, no hay casi aparición de nombres nuevos y el desconocimiento de lo que se hace en el resto del mundo hispanohablante es, por lo menos, inquietante.

En este panorama, quizás uno de los ámbitos más castigados es el de la nueva narrativa española, que a pesar del éxito de que actualmente disfruta en su propio país, no ha conseguido una difusión aceptable en estas tierras rioplatenses. En realidad, el horizonte de la narrativa española —y no sólo para los lectores, sino también para los profesores de literatura, y aun para algunos críticos— acaba con Delibes, con los Goytisolo, con Marsé, con Benet, e incluso más atrás, con Cela o a lo sumo Carmen Laforet. Tal vez también para algunos españoles ocurra eso, pero de todos modos no es una situación ideal.

El Instituto de Cooperación Iberoamericana ha sido la única entidad pública que ha procurado remediar este déficit, organizando encuentros y mesas redondas con presencia de escritores españoles en ciudades latinoamericanas, incluyendo a Buenos Aires, pero los esfuerzos son todavía insuficientes y habrá que apuntalarlos en el futuro con un intercambio y una cooperación mayores.

¿Existirán razones más profundas para este abandono que progresivamente está efectuando el lector de la nueva narrativa? ¿Habrá lo que podríamos llamar una ruptura del contrato mimético, de la complicidad en los modos



de representación, entre autores y lectores? Habría que luchar para que esta corriente se interrumpa, porque mientras tanto florecen sin descanso las chapucerías de toda laya, tanto ultrarrealistas como ultraexperimentales.

Luis Gregorich

Carta de Perú

Escultura de mujer

I. Las profesoras

Si el paisaje o la conformación geográfica de un país pudieran definirse utilizando para ello los elementos de alguna de las artes, diríamos que el Perú es un país escultórico. Los contundentes volúmenes de las montañas andinas, las caídas vertiginosas de los valles, los precisos tajos de los ríos en las rocas, las extensiones cambiantes de los desiertos, la suave línea que dibuja un espacio vacío, la espesura abigarrada de la selva. Barro, piedra, metal, madera, totora, estuvieron siempre repartidos en este suelo y la mano y la mente del hombre entendieron que era honrar su presencia modelar sus perfiles en su medio natural o representar con ellos sus divinidades. En tiempos prehispánicos, el hombre no sólo talló piedras descomunales sino que esculpió las propias laderas de las montañas, hizo incisiones en la llanura desértica y su obra permanece hasta hoy hablando a solas con la naturaleza que la rodea. Entonces, la escultura y la arquitectura no eran conceptos diferenciados.

Ese diálogo entre la vida del hombre y el entorno natural queda relegado después a lo clandestino y tal vez a lo artesanal; las concepciones artísticas europeas son transplantadas a este territoro, los géneros y los modelos del viejo continente servirán fundamentalmente a la propagación de una nueva fe religiosa y tardarán mucho en despegarse de este contenido. Cuando la escultura lo logra, algunos siglos después, alimentará las plazas públicas y los paseos con figuras prominentes de la naciente república. Todavía en las primeras décadas de este siglo ese es el destino primordial de la escultura, ocupar el centro de algún espacio abierto y público, ella sigue siendo sinónimo de monumento.

En la gestación y desarrollo de nuevos caminos para la escultura en el Perú ha ido adquirendo cada vez mayor peso e importancia la presencia de la mano femenina. Esto puede no querer decir nada si pensamos que la mujer ha definido su intervención en muchas áreas en las que no aparecía. Pero es el caso que en la escultura, y particularmente en el Perú, su participación ha llegado a la actualidad a ser más contundente en cuanto a calidad, más variada y más numerosa que la masculina. No existe un fenómeno similar en América Latina y tratar de explicar sus motivaciones y revisar la diversidad de opciones personales es la razón de ser de estas líneas. No cabe hablar de agrupación ni mucho menos de movimiento; tal vez, a lo sumo, sea conveniente mencionar el factor del ejemplo que ha alentado la multiplicación de casos. Mujeres estudiando en la Escuela Nacional de Bellas Artes las hubo antes de mediados de siglo, pero las que lograron destacar fueron esencialmente pintoras. No obstante, pueden escarbarse algunos nombres aunque su vigencia haya disminuído con el tiempo: Carmen Saco, Esther Borda, Isabel Benavides, Amelia Weiss y Fausta Arana de Niego.

Nada en una sociedad tradicional parecía estar a favor de la dedicación de la mujer a la escultura, nada salvo sus defectos y sus prejuicios; prejuicios como el

de la fuerza física que este arte requeriría y que la mujer no poseería; defectos como el de los roles y cualidades asignados a hombres y mujeres. Buenas razones para ser negadas. Nada de esto tenía que ver con la vocación, pero sí la rebeldía. Ella servirá para reconocer que la vocación puede estar en la vía de lo vetado y para sostenerla en contra de pareceres y deficiencias. Como quiera que sea, lo que empezará a ocurrir en la década del 60 señala claramente hacia dos fuentes, llamada *Cristina Gálvez* y *Anna Maccagno.*

Cristina Gálvez había aparecido mucho antes en el panorama de la plástica peruana asombrando con expresivas esculturas en cuero a comienzos de la década del 50. Pero su ir y venir entre Perú y Francia —país donde había realizado buena parte de su formación— y su proceso de aprendizaje, aún en vías de asentarse, hacen que su figura no tenga en esos años el poder de marcar y de influir que llegó a tener después, a mediados de la década del 60, cuando decide reinstalarse en el Perú y empieza a enseñar. Sin embargo, algunos rasgos de su personalidad fuertemente independiente habían quedado expresados, por ejemplo, en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima a la que acudió durante cuatro años en la década del 30, después de haber frecuentado el atelier de Mauride, en París, y donde su espíritu chocaba con las cerradas concepciones del indigenismo reinante. Durante la década del 50 y primeros años de la del 60 disfruta de una beca en EEUU y, sucesivamente, asiste en París a los talleres de André Lothe (dibujo y pintura) y de Marguerite Lavrillier (escultura), dos experiencias definitivas en su carrera.

Entretanto, Anna Maccagno, italiana de origen, había llegado al Perú con su esposo a raíz de la segunda guerra mundial. Sólo en Lima pudo orientar su deseo de dedicarse a la escultura inscribiéndose en la naciente Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, fundada por el maestro y pintor austriaco Adolfo Winternitz, quien en esos años iniciales instruía también a los pocos alumnos que querían hacer escultura, aunque la especialidad propiamente dicha no existía. En esa etapa, una alumna como Anna Maccagno era también un poco su propia profesora y una buscadora de experiencia y de enseñanzas prácticas lejos del recinto de la Escuela; fueron artesanos, obreros de fundición, maestros de oficios técnicos quienes le enseñaron a soldar o a conocer y tratar materiales necesarios para su trabajo escultórico. Transcurrida esta fase de iniciación viaja a Europa y permanece aproximadamente dos años entre París e Italia viendo, conociendo y experimentando, y de regreso al Perú se dedica a desarrollar su propia obra, la cual ha estado fuertemente condicionada por el contacto visceral con la naturaleza en nuestro país. Aquí comprendió la diferencia entre la escala «hombre-naturaleza» en Roma y la misma escala en los Andes. Aquí cogió el vicio de la piedra. Trabajando en metal (peltre, plata) y en mármol, no gusta de las pequeñas dimensiones y prefiere la abstracción como lenguaje. «Me gusta la luz y por eso trabajo el metal, pero si pienso en el Perú elijo la piedra».

Sin que ninguna de ellas hubiera llegado a expresar con anterioridad propósito alguno de dedicarse a la enseñanza, ambas empiezan a hacerlo por la misma época, alrededor del año 1965. Cristina Gálvez fue llamada a dar clase de dibujo en el Art Center, una institución libre, y dos años después iniciará la enseñanza en su propio taller, no abandonándola hasta su muerte, ocurrida en 1982, y entregándose a un enfebrecido ritmo de trabajo que copaba también sus noches, cuando los alumnos habían abandonado el taller. Anna Maccagno, por otro lado, era asediada por Adolfo Winternitz para que lo ayudara a dar forma a la especialidad de escultura en la Escuela que dirigía; su resistencia había sido larga, pero éste llegó a obtener de ella una respuesta afirmativa un día en que la fiebre cubría hasta sus recuerdos. Aún así, reconoció el compromiso y empezó con un taller en el que lo más destacable eran las carencias materiales y su empeño en superarlas. La especialidad hubo que inventarla.

Las diferencias en la formación y en el temperamento motivaron modos distintos de enfrentar la enseñanza. No hay que olvidar que Cristina Gálvez tuvo una sólida preparación en dibujo y que llegó a concretar una obra importante como dibujante con cierta relación pero a la vez con independencia de su obra escultórica. Su método de enseñanza tenía, pues, como base el dominio del dibujo, pero con la particularidad de su insistencia en la línea sobre el juego de luces y sombras y en la preeminencia del estudio de la figura humana. Anna Maccagno ha centrado su labor como profesora en el trabajo propiamente escultórico, en parte porque dentro de la Escuela son otros quienes se encargan de la enseñanza del dibujo y en parte porque ella no se siente una



dibujante. Su expresión pasa primero por la sensación táctil de sus dedos, o por la intuición que sus manos tienen de la forma. Ella quiere ser para sus alumnos la que indica, la que sugiere, pero a la vez la que vigila, la que está presente cuidándose de no interferir; ha asumido con convicción lo que podría ser un lema: libertad con disciplina.

Quienes fueron alumnos de Cristina Gálvez recuerdan al menos dos sentencias claves que sostenían el andamiaje de sus enseñanzas: «Aprender a dibujar es aprender a ver», y «La línea de gravedad pasa por la vertical del pie de apoyo». Los pasos de su método de enseñanza, reconstruidos parcialmente a través de testimonios y de algunas declaraciones de la propia artista a ocasionales entrevistadores, propiciaban el análisis de las diferentes partes del cuerpo humano que luego debían integrarse en un todo; la síntesis sólo era posible a partir de un conocimiento profundo del mecanismo. Dicho análisis anunciaba estrechamente la figura humana al movimiento y se servía de la línea pura para edificarla; exactamente eso, el cuerpo era como un edificio para ella y había que construirlo desde los pies, jamás comenzando desde arriba. «En mis clases de dibujo enseño al individuo a conocer el mecanismo del cuerpo humano y, después, que él haga lo que quiera. En su libertad se dará cuenta de si tiene o no espíritu creador», dijo alguna vez Cristina, y en ese dejar en libertad y a la vez darse cuenta del íntimo proceso que tenía lugar en cada quien estaba la contraparte de su atenta percepción de maestra y su generosidad de ser humano.

Su obra personal, tanto gráfica como escultórica, se encuentra hoy dispersa en colecciones de Perú, EEUU y Francia, principalmente. Las obsesivas series de dibujos y grabados y aquellas piezas en bronce de líneas nunca tranquilas ni suaves, siempre inquietantes, siempre agresivas, ya sea en su conformación enigmática, ya sea en la convulsión de sus ángulos más agudos. Cuerpos, caballos, toros, seres espectrales, tensión entre la vida y la muerte. Cristina Gálvez solía repetir una frase de Bernanos: «Si no vienes a turbar ¿para qué vienes?», pero aclaraba también que no se proponía turbar sino que era su turbación la que turbaba. En el punto de partida había siempre una gran angustia. Sus esculturas, antes que volumen, son el esqueleto de un volumen que con el espacio que crean a su alrededor sugieren la concreción de las formas ausentes. «Yo quisiera llegar a esculpir como quien dibuja en el aire. El vacío es tan importante como la línea misma. No soy escultora que ve en formas, yo veo todo en tensión». A nueve años de su muerte, sus alumnos siguen sintiendo la fuerza de su espíritu en el trabajo que realizan. El taller que ella impulsó sigue funcionando en su misma casa, y allí reedita su labor de profesora de dibujo una de sus discípulas, la escultora Margarita Checa.

II. Las alumnas

Desde los años de iniciación de ambos talleres no es en absoluto despreciable el número de escultoras que han surgido y que se mantienen en actividad: Susana Rosselló, Lika Mutal, Sonia Prager, Johanna Hamann, Martha Cisneros, Patricia López Merino, Rocío Rodrigo, Alina Canziani, Ana María de la Fuente, Rosanna Peyón y la mencionada Margarita Checa, entre otras.

Susana Rosselló fue una de las primeras alumnas de Anna Maccagno y lleva aproximadamente veinte años de trabajo escultórico. No cabe la menor duda de que se cuenta entre nuestros primeros escultores, sin distinción de género. En madera, bronce, hierro o mármol ha puesto el sello de su estilo y, además de piezas propiamente escultóricas, ha realizado obras integradas a la arquitectura, como el Sitial para la Virgen del Carmen en el Santuario Nacional de Maipú (Santiago de Chile), en bronce, o el conjunto destinado a la Iglesia San Francisco de Borja (Lima), que comprende altar, púlpito y pila bautismal en mármol travertino, tabernáculo en metal y dos tallas para altares laterales. Los trabajos de esta artista, de inclinación no figurativa, revelan una preocupación por lograr conjuntos armónicos en los que las relaciones entre sus partes y entre sus espacios están plenamente justificadas y controladas; en ellos, la universalidad de sus formas habla de aspectos esenciales del ser y de una inocultable aspiración de equilibrio y unidad.

El de *Lika Mutal* es indudablemente un caso especial, en el que convergen un extraordinario talento y un medio que, no siendo el propio, influye de manera determinante en el desarrollo de ese talento. Nacida en Holanda, llegó al Perú en 1968 por motivos del trabajo de su marido; venía de Bogotá y antes había sido actriz, pero

su carrera había quedado trunca debido a su desconocimiento del idioma español. Las manos fueron su refugio expresivo; primero se dedica a manejar títeres, luego a fabricarlos, después decide aprender a modelar y durante un año estudia arte en Bogotá, llegando a realizar sus primeras esculturas en metal. Pero en el Perú es donde su camino se define; aquí empieza a asistir al taller de Anna Maccagno, quien le da la suficiente libertad para trabajar. Aquí descubrió la piedra, la cual, según ha expresado, jamás hubiera trabajado en Europa; esa piedra que al comienzo le parecía inerte e inaccesible, la misma que observó después esculpida en el paisaje de Cuzco. La piedra, ya sea granito o diversas variedades del mármol, es hoy su exclusivo medio de expresión; con ella trabajaba esculturas en bloque (verticales y horizontales) y esculturas articuladas cuyas partes se ensanchan o son móviles. La concepción monumental, los temas como el de los quipus, que se prestan a la movilidad, las evocaciones prehispánicas, las alusiones a paisajes y a entidades culturales y sagradas andinas, prácticamente todo en sus piezas tiene que ver con el Perú, sin que por ello dejen de ser plenamente contemporáneas. No sólo el paisaje y las huellas de la cultura, también el modo de pensar de la gente y la sabiduría ancestral del pueblo la impresionaron. Talladores y artesanos como los que la ayudan en su taller le enseñaron a conocer los secretos de cada tipo de piedra y las maneras de tratarlas, esa familiaridad y respeto para con los elementos de la naturaleza que conoció en ellos le abrieron los ojos hacia una desconocida dimensión de la realidad, sumamente importante para su obra. Por eso siempre vuelve a emprender su trabajo aquí desde Nueva York, donde reside.

Margarita Checa estudió tanto con Cristina Gálvez como con Anna Maccagno, y percibe que ésta es más sensitiva mientras que aquélla era más racional, aunque su racionalidad pasaba por la piel. Considera que Cristina le enseñó algo fundamental: «Con ella aprendí lo que es la línea de gravedad, aprendí a parar una escultura, a lograr que se sostenga en un punto». Aunque ha utilizado el bronce y la cera perdida, la madera es el material que más le gusta; hay una especial sensualidad en su preferencia por la madera de olivo sobre la caoba, el fresno o el pino, no sólo su olor la cautiva sino también la sensación que produce al tacto su textura más aceitosa. Sus piezas, enigmáticas como antiguas figuras totémicas, exploran el cuerpo humano, pero visto casi siempre en reposo, reconcentrado, ocultando su secreto; su impulso esencial es el que las lleva hacia lo alto, el que les hace crecer. «La escultura tiene que tener aire», suele repetir Checa, «tiene que desafiar el entorno y dispararse hacia arriba».

Hace muy poco, *Sonia Prager* presentó su octava exposición individual en la que su intención de síntesis, de desnudez y de acercamiento al espacio arquitectónico son elementos distintivos. El material escogido fue el granito (el mármol es muy blando para ella), quedando de lado otros trabajados antes, incluso en combinación, como madera, metal, mármol, soga y cables de acero. En estas piezas recientes la talla está cada vez más ausente, apenas unos golpes para abrir una rendija, para lograr una incisión como una huella o para crear la impresión de lo que pueda unirse o desunirse; en ellas, la escultora es alguien que rescata la roca de su entorno y la hace hablar fuera de él, la ayuda también a que la luz la penetre. La fuerte atracción que ejercen sobre Prager las ruinas prehispánicas explica en parte ciertas asociaciones arquitéctonicas que sus piezas provocan: «Creo que mis esculturas tienen que ver con esa arquitectura y con su falta de adorno; yo las imagino en grandes dimensiones, como si fueran maquetas de algo mayor». La evolución de su obra, que ha pasado por etapas con elementos móviles que favorecían la ambigüedad, parece orientarse hacia la toma de grandes espacios o hacia la implantación de señales en ellos. Como Margarita Checa, fue alumna de las dos maestras a quienes considera excepcionales.

Con Anna Maccagno enseñan en la actulidad dos de sus alumnas, Martha Cisneros y Johanna Hamann, y otras como Ana María de la Fuente, Carmen Herrera y María Gracia de Losada han exhibido con diversa frecuencia sus obras, teniendo en común la afición por la madera. *Johanna Hamann*, aunque sin muchas exposiciones individuales ha definido una inclinación hacia la condición testimonial y fuertemente expresiva de la escultura; su interés declarado por un mensaje directo sin intermediaciones intelectuales, quedó expresado desde su primera exposición, donde el tema de una maternidad desgarrada o del cuerpo violentado era recurrente, y en otras piezas de diferente temática presentadas después en colectivas y que denuncian su preocupación social. Sus inicios

estuvieron vinculados a una abstracción con la que expresaba, de preferencia, tensiones; los materiales: madera a modo de estacas y franjas tirantes de cuero. Hoy los materiales varían según la necesidad de cada pieza.

Por la misma época (segunda mitad de la década del 70) estudiaron con Cristina Gálvez *Patricia López Merino* y *Rosanna Peyón*, quienes se hallan en proceso de fortalecer sus estilos. A partir de los trabajos presentados en exposiciones y tomando en cuenta la formación artística de ambas, Peyón se encuentra más próxima a las preferencias y a los modelos escultóricos que la maestra desarrolló en su propia obra; la adhesión a la figura humana, el movimiento, el juego de vacíos, la elección del bronce como material, aunque con diferencia en la conducción de la línea. López Merino estudió luego en la Universidd de San Jordi (Barcelona) y en el taller de Jeanclos, en París, ciudad donde actualmente vive. Allí aprendió a trabajar la tierra cocida y cambió el rumbo de su trabajo; antes, como integrante del grupo Huayco en Lima, experiencia que intentaba acercar el arte al fenómeno social, había utilizado materiales de desecho. Sus realizaciones en tierra cocida le devolvieron desde la lejanía a los orígenes de nuestra cultura y en ellas, concebidas para crear un ambiente, reside no sólo la evocación de una ceremonia sino la instauración de una nueva. Los elementos que escoge (cabezas, urnas, fardos, arcos, torres), cubiertos de una pátina de polvillo negro, remiten a lo primitivo, a lo arqueológico, incluso a lo artesanal, y al ocupar un espacio cuidadosamente instalado, hablan tanto de la vida de un pueblo como de un ritual funerario.

Alina Canziani y *Rocío Rodrigo*, provenientes de la cantera de Anna Maccagno y de la Universidad Católica, aunque con breves estancias con Cristina Gálvez, son entre las más jóvenes las más rebeldes y las más reticentes a recibir las enseñanzas de maestros. Pero, al mismo tiempo, son quienes han experimentado con mayor cantidad de materiales considerados tradicionalmente escultóricos. Canziani ha declarado que es la necesidad la que la lleva a buscar materiales alternativos, entendida ésta en su sentido creativo y en su sentido práctico. Cada trabajo parece requerir un material determinado y, por otro lado, la crisis económica no permite el uso de los más caros, como el bronce. Ella ha recurrido entonces a la fibra de vidrio, la madera, el plomo, el látex, el yute y a la materia orgánica, como semillas y yerba. Trabajar en esas condiciones es como un juego y un desafío sosegado a las restricciones. Sus realizaciones van desde lo propiamente escultórico hacia la recreación y la instalación; la cotidianeidad plagada de contradicciones, de situaciones absurdas y violentas, de imágenes del temor, de vida y de muerte, prolifera en ellas.

En Rocío Rodrigo la observación de todo lo que la rodea ha sido siempre su más completa escuela y los roles de profesor y alumno no son en absoluto definitivos sino intercambiables para ella. De ese modo enfrentó su periodo de estudios, absorbiéndolo todo y a la vez discutiéndolo todo. Su modo de entender las artes visuales descarta los límites entre la pintura y la escultura, entre lo tradicional y lo nuevo; su pensamiento asocia, antes que separar, tiende a la complementariedad de todos los términos. Es así como el color se vuelve un elemento muy importante en sus trabajos. Aunque tal vez ella no se lo plantee de ese modo, hay cierta irreverencia en sus obras hacia la diferenciación habitual entre materiales escultóricos y materiales artesanales. «No existe el material en la escultura», afirma, y cada vez que usa uno nuevo debe investigarlo porque no hay en el Perú información suficiente sobre experiencias previas. Rodrigo ha utilizado madera, plástico, caña, resinas, plumas y pequeños objetos acabados, utilitarios y ornamentales y con la marca de nuestra civilización, como cucharitas de plástico y botones. Sus piezas, mezcla de primitivismo y modernidad, de rusticidad proveniente del fondo de la especie y descuidado refinamiento, de juego y pasmosa seriedad, fueron exhibidas en la última Bienal de Venecia.

Todas estas artistas, aún en proceso de producción, se distinguen por la seriedad de sus planteamientos estéticos y por la diversidad de sus estilos, además de trabajar encarando las terribles dificultades por las que atraviesa el Perú. Sus realizaciones deshacen los mitos creados en relación a la difícil conjunción de la femineidad y la concepción de la escultura basada en la fuerza física; ellas rescatan, en cambio, el llamado de la sensualidad y de la rebeldía y son un homenaje indirecto a la función esencial del maestro que encarnan Cristina y Anna, la de enseñar a ver fuera y dentro de sí.

Ana María Gazzolo



Carta de Venezuela

Encuentro de revistas

Asisto, como representante de *Solar,* al Primer Encuentro de Revistas Culturales celebrado en este país. Ya es paradójico, o sea, significativo, que hayamos tardado tanto en organizar una reunión de este tipo. Recuerdo, sin embargo, otro que tuvo lugar hace diez años, convocada por Angel Rama: su carácter casi íntimo —seis o siete personas— se compensaba con su pretensión o intención «continental»: allí estaba Nilita Vientós por la revista *Sin nombre* y alguién más por —me parece— la *Revista de Literatura Iberoamericana.* Poco, desde luego, para inscribirse en los anales. Algo, no obstante, para reflexionar en el encogimiento de la perspectiva. Ya ni pensamos en el resto de Latinoamérica cuando, aquí mismo, ni siquiera tenemos clara noticia de nosotros.

Se trata, entonces, efectivamente del Primer Encuentro... Una Caracas rabiosamente lluviosa contribuye a la melancolía general. La sede modernísima del Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos» (CELARG), uno de los patrocinantes de la reunión (los otros son el Consejo Nacional de la Cultura, CONAC, y el Instituto de Cooperación Ibero-Venezolana, ICIV), está practicamente inundada en su planta baja. Chorrea agua por todas partes. En la calle, a veinte metros de la entrada, yace un árbol enorme partido por un rayo. El escenario es perfecto. Toses y estornudos van a puntuar los tres días de conversaciones «otoñales» —como quiera que sea, estamos en octubre— de una veintena de editores que representan a la mitad de las revistas culturales venezolanas.

Dicho sea a ojo. Pues, a ciencia cierta, no sabemos cuántas son. En cualquier caso, aquí hay gente de *Imagen* y de la *Revista Nacional de Cultura,* ambas del CONAC; de *Folios,* el recién resucitado órgano de Monte Avila Editores. De *Poesía, Zona Tórrida* y las otras cuatro revistas de la Universidad de Carabobo. También «la provincia» está presente: *La Oruga Luminosa* por el Estado Yaracuy, *Solar* por los Andes. No alargaré la lista. Tampoco, incluyendo a los ausentes. Nadie sabe por qué no han venido. Llegaremos a no saber por qué hemos venido.

Entre nosotros, dos seres de excepción: el cubano Edmundo Desnoes, accidentalmente residenciado en Venezuela, a quien se ha invitado para que hable de su experiencia en *Casa de las Américas.* Y, ah, una lectora, por supuesto anónima. Es cierto que el encuentro estaba abierto al público, pero de ahí a que efectivamente aparezca alguien... ¡Y con esta lluvia!

No hay temario. No hay «mesas de trabajo». Los organizadores materiales del evento —miembros de la Dirección de Literatura del CONAC— han querido propiciar, literalmente, un «encuentro». Casi una fiesta sorpresa. En un largo mesón, se amontonan los últimos números de la quincena de revistas que representamos. Nos comportamos como en un gratuito *self-service,* salimos con las manos llenas. Y asombrados: para cada uno, es una sorpresa que tal publicación siga existiendo, que la otra haya vuelto a aparecer, que haya una nueva. Así de comunicados estamos.

Se alienta el «testimonio», más que la discusión. El resultado es un largo lamento, en cuyo treno nos alternamos. Dos motivos principales —entrega y salida del túnel revisteril—: el financiamiento y la difusión.

Del lado del financiamiento, la ausencia en la reunión de cualquier revista «independiente» marca los límites del problema: todos *dependemos* de algo: una universidad, la Gobernación de un Estado, un municipio, una editorial —oficial—, un ministerio. Que es decir, en realidad, que todos dependemos de alguien, de una voluntad o capricho. Pues ni siendo «institucionales» se han librado estas revistas de largas pausas de silencio en su existir (un par de años en el caso de *Imagen,* tres en el de *Folios,* siete en el de *Solar:* valgan los ejemplos), por desinterés del respectivo jerarca de turno. Y tampoco por ser institucionales quedan cumplidas las condiciones mínimas de una revista «normal»: la de la Universidad de Carabobo no paga las colaboraciones; otras hay —sobre todo las financiadas por entes regionales—

que ni siquiera pagan a su director, jefe de redacción, etcétera...

(Por otra parte, había que aclarar que sí existen en el país revistas culturales independientes, aunque sus heroicos editores no se hayan molestado en venir, pero temo que no pasen, en estos momentos, de dos: *Actual*, eminentemente literaria, y *Cine-oja*, última reducción de la espléndida *Cine al día* de los años setenta. Ambas salen cuando pueden).

Del lado de la difusión, el problema es el mismo de siempre pero agravado: al habitual, el de la distribución, se añade ahora el del propio canje, dado el aumento brutal de las tarifas postales y la falta de franquicias. Por «etapas», se trata de lo siguiente: hay, de entrada, una distorsión, puesto que las revistas culturales venezolanas tienen tiradas y circulación menores que las de los libros respectivos. Con 800-1000 ejemplares de promedio, parcialmente colocados en una veintena de librerías en todo el país, ¿cómo van a ser el vehículo de discusión alguna, de avance de materiales en un estado de maduración previa a la del libro, de presentación de escritores jóvenes? Y esa misma «veintena de librerías» queda como un ideal inalcanzable para publicaciones que no trascienden la región, salvo que sus esforzados editores carguen con ellas de vez en cuando y las traigan a Caracas. Pues sin Caracas no hay nada en este país macrocefálico. Y quienes hacemos revistas en «la provincia» no podemos aspirar al mayor elogio que al conocido: «parece hecha en Caracas». Gracias.

Desde luego, se habló de la entelequia sobre la que se sueña desde hace por lo menos veinte años: una distribuidora nacional de revistas culturales. Seguiremos soñándola. Y se dijo, cómo no, que era el Estado quien debería crearla. Pero también se recordaron los peligros de depender (¿más?) del Estado. ¿Entonces? Como se habló igualmente de fundar una asociación de dichas revistas, que por desgracia —o por suerte— ya existe desde los años sesenta, aunque tan inútilmente que nadie lo recordaba.

Si hay revistas que escapan al problema de la distribuición, como *Imagen*, con cinco mil ejemplares y una red que abarca a todo el país, otra que también pertenece al CONAC, y que es sin duda la publicación más lujosa de Venezuela, la *Revista Nacional de Cultura*, con cincuenta años de existencia y 280 números editados, ilustra sin embargo el colmo del absurdo o el grado cero de la difusión: al ser gratuita, no se encuentra en las librerías, por lo que era enviada por correo a quienes la solicitaban. Pero, en el último año, sus felices destinatarios recibieron la comunicación de que, suspendido el presupuesto respectivo, la *RNC* ya no aparecería en sus buzones como por arte de magia. En suma, quienes la quieran —siempre gratuita— tendrán que ir a buscarla a su misma sede, una casita en una apartada zona residencial de Caracas...

Todo esto es más que anécdota, desde luego. ¿Cabría llamarlo infraestructura o el término ya no es de uso? ¿O condiciones materiales de circulación de los bienes culturales?

Vayamos a la otra «etapa», el desahogo natural de editores entorpecidos por la distribuición rudimentaria; el dulce consuelo de que, al menos, existimos «más allá» de la acumulación de ejemplares en torno nuestro; trascendemos, pues: el canje. Como filatélicos, numismáticos y demás coleccionistas, siempre pudimos enviarnos las revistas los unos a los otros y todos juntos a los del extranjero. ¿Que revista venezolana no reservaba cien o doscientos ejemplares para mandar a España, México, Argentina, Chile, Estados Unidos...? Recibiendo, a cambio, otras tantas. Ahora, ni en la misma Venezuela nos alcanza para el canje. Y, con tarifas («impreso aéreo») que oscilan entre 5 y 20 dólares el ejemplar, según el grueso de la revista, sencillamente se acabó el resto del mundo. Con excepciones, como siempre —en este caso, la feliz y delgadísima revista *Poesía.*

He dado cuenta de gran parte de lo que se habló. Recordemos la lluvia, tormentosa, insistente, con su sensación de acoso. Por alguna razón, no había café. Los teléfonos funcionaban mal. Los invitados «de provincia» se quejaban del hotel al que habían sido asignados: era un antro, situado en una zona peligrosísima; muchas energías se gastaron en obtener un cambio, pero sólo se consiguió la última noche. La prensa —una sola periodista, jovencísima y con aire de haberse equivocado de acto— nos acompañó únicamente la primera mañana: recogió, pese a todo, la atmósfera fúnebre de la reunión o inventó unas declaraciones de Desnoes en las que no se sabía si estaba alegre o triste por la desaparición —anunciada justo en esos días— de *Casa de las Américas.*

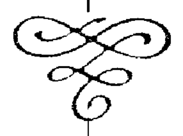
En realidad, Desnoes poco dijo de *Casa*. Pero sí utilizó dicha experiencia, en sus años iniciales, para plantear

algunas cuestiones (im)pertinentes: más allá de los lamentos, ¿no había que preguntarse por el sentido de hacer hoy, en Venezuela, en Latinoamérica, una revista cultural? ¿A qué proyectos se obedecía? ¿A quién iban destinadas? ¡Faltaba más! ¡Pero si ya estábamos agobiados! ¡Y, apenas, sobreviviéndonos! Poco se avanzó en el terreno del sentido, del proyecto, Latinoamérica o los destinatarios.

Pero, ah ¡no olvidemos a la lectora, esa aparición digna de Italo Calvino que había soportado, en silencio, tres jornadas enteras! Nos reprochó, precisa y justamente, que no hubiéramos dicho nada de ella, de *ellos*, de esa invisible presencia, coro mudo, que tan sobriamente venía a hablar por su boca. ¿No eran los lectores nuestra razón de ser? ¿No eran lo más importante de una revista? ¿No se hacía para ellos? ¿No eran ellos quienes otorgaban, o no, el sentido? Pues, a decir verdad, en rigor, o sea... que no supimos responderle.

A todas estas, seguía lloviendo. Se redactó una petición de generosa franquicia postal dirigida al correo venezolano (IPOSTEL) que, por alguna vaga razón, quedóse en borrador. Y se aprobó, por unanimidad, celebrar un segundo encuentro. Que haya suerte.

Julio E. Miranda



LECTURAS



América en sus libros

Entreacto. Poesía 1974-1989
Santiago Sylvester
Edic. Cultura Hispánica, Madrid, 1990, 103 páginas

El argentino Sylvester (Salta, 1942) hace en esta antología un autoexamen de su obra, dejando de lado sus tres primeros libros y avanzando parte de su poemario en ciernes, *Escenarios.* Entre ellos van quince años de poesía, presentes en sus: *Palabra intencional, La realidad provisoria, Libro de viaje y Perro de laboratorio.*

Aunque reticente en materia de teoría y en la declaración de maestros, Sylvester deja, como no puede ser menos, una doble confesión: la poesía es, para él, recuperación y, a la vez, crítica de la experiencia. No de la vida como ciclo, sino de las vivencias personales como fragmentos de una epopeya perdida, como intermitencias de la memoria. Además, tal cual giro vallejiano se relaciona con la «poesía experiencial» norteamericana y con algún ensayo de poema dialógico, al cual han sido tan afectos algunos autores italianos.

Esta selección, apretada y se supone que justa, dado que está hecha por el autor, sirve, en otro sentido, para leer una parábola estética que se va decantando hacia el «poema-escena», de marcado contenido narrativo y hasta con personajes constantes, como ese perro de laboratorio que se inmiscuye en el canto en el penúltimo capítulo de la antología. No es independiente de esta evolución poética la actividad de narrador de Sylvester que se puede juzgar en su colección de relatos *La prima carnal* y en alguna pieza suelta como la que puede haber llegado a nuestros lectores.

Ética y posmodernidad
Augusto Klappenbach
Universidad de Alcalá de Henares, 1990, 118 páginas

El filósofo argentino Klappenbach, especializado en problemas de la ética contemporánea, aborda en este texto una descripción sintomática del llamado «pensamiento posmoderno», con el objeto de establecer el estado de la cuestión en lo que pueda ser atingente a una ética igualmente posmoderna.

El libro tiene tres partes, de las cuales las dos primeras apuntan a un cuadro del posmodernismo y de sus raíces filosóficas (de Nietzsche al *pensiero debole,* pasando por Heidegger y la hermenéutica posheideggeriana) y la tercera examina la cuestión moral antes mencionada.

Dada la supresión del fundamento metafísico, la posmodernidad plantea el problema de si es posible una ética sin precedente en la metafísica misma, como ha sido de uso en Occidente. Para ello, Klappenbach reivindica la autonomía «fundacional» de la ética y su prescindencia de toda metafísica que la sujete a bases trascendentes, inamovibles o «eternas». No hay éticas universales codificadas, ni sistemas éticos, ni catecismos con un listín de respuestas preconcebidas que remitan a un elenco igualmente concluso de preguntas.

La ética que propone Klappenbach como más adecuada a este cuadro de situación es una consideración de la diferencia humana, concreta e incondicionada, para lo cual apela a la idea kantiana de que toda experiencia ética es irreductible, es un absoluto concreto. El reconocimiento del otro como absoluto moral es lo que puede sustituir una ética metafísica por una ética convivencial que no se deslice hacia los misterios del individualismo.

Klappenbach examina de modo fluido y didáctico un considerable volumen de bibliografía y esboza una problemática a la cual no aspira a resolver porque, justamente, la resolución traicionaría la apertura de su propuesta.

Trilogía

Ramón Palomares

Edic. Cultura Hispánica, Madrid, 1990, 163 páginas

Nacido en 1935, el venezolano Palomares ha estado vinculado a la enseñanza y a movimientos poéticos como *Sardio* y *El techo de la ballena.* Esta antología, que prologa su paisano Carlos Contramaestre, recoge piezas de sus poemarios *El reino, Paisano* y *Adiós Escuque,* que cubren el periodo 1958-1974.

.Perteneciente al Escuque venezolano, lugar de leyendas orales cargadas de conjuros y prácticas mágicas, Palomares aprovecha su ecología física y humana para practicar un tipo de poema narrativo, impregnado de coloquialismo, atravesado por personajes locales y siempre resuelto en el marco constante de una viñeta paisajística. Evoca a cierto Vallejo, sobre todo el del final *España, aparta de mí este cáliz,* pero toma gran distancia frente a los contenidos alegóricos y de doblez religiosa del poeta peruano. Los habitantes de la poesía de Palomares son gente inmediata, cargada con la magia del primitivismo y de las herencias culturales no conmovidas por los siglos. No hay en ellos un «estar en nombre de » sino la inmediatez de su vida concreta.

Con posterioridad a los libros antologados, Palomares ha dado a conocer *Elegía 1830, Alegres provincias* y *Un homenaje a Humboldt.*

Antología poética

Raúl González Tuñón

Edición de Héctor Yánover, Visor, Madrid, 1989, 161 páginas

El argentino Tuñón (1905-1974) pertenece al costado «realista» de la vanguardia sudamericana del veinte y, no obstante su evolución formal, ha conservado a lo largo de su obra el gusto por intentar una poesía de la experiencia, teñida de fórmulas metafóricas y de populismo elocutivo, siempre apegada a cosas y gentes concretas, tentada, con frecuencia, de narración prosaica, de escena fugitiva, de pequeña relación de hechos. Es uno de los nombre que codifican la poesía argentina del siglo XX y resulta útil cualquier antología, ya que la poesía es siempre semisecreta y el lector español tiene difícil acceso a este tipo de fuentes.

La brevedad del volumen no impide conocer, aunque sea de pasada, los poemarios *El violín del diablo, Miércoles de ceniza, La calle del agujero en la media, Tres poemas de algún país, Todos bailan, La rosa blindada, La muerte en Madrid, Nuevos poemas de Juancito Caminador, Primer campo argentino, Hay alguien que está esperando, A la sombra de los barrios amados, Poemas para el atril de una pianola* y *Demanda contra el olvido,* publicados entre 1926 y 1963.

Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba

José Donoso

Mondadori, Madrid, 1990, 159 páginas

En su última entrega, Donoso vuelve a un género que le resulta manejable y feliz, el de la *nouvelle.* Una urdimbre novelesca que no exige excesivas explicaciones caracteriales y donde domina la intriga, resuelta con lenguaje sencillo y fluido, permite al escritor chileno insistir en un mundo que le divierte especialmente: la sociedad sofisticada y pretendidamente culta de Madrid y Santiago de Chile, con sus inconsecuencias y sus tics, exageraciones y postulados esnobs. A ello se añade la observación donosiana sobre otro mundo que también le fascina, la marginalidad dorada y el chulaje de alto *standing.*

La trama es llevada, como siempre en nuestro escritor, con un hábil juego de escondite respecto a la información narrativa, de modo que se sostenga la tensión en la lectura, que se ve obligada a buscar los datos probables y ocultos, aunque la ambigüedad juega sus malas y buenas pasadas. Una ironía social amable y desencantada, que apuesta por la elegancia del buen decir, reemplaza al tono amargamente documental de algunas obras inediatamente anteriores. No es difícil advertir que el fin de la dictadura ha devuelto a Donoso su buen humor.

Cercanía de Lezama Lima

Carlos Espinosa

Letras Cubanas, La Habana, 1986, 417 páginas

La esquiva figura de Lezama ofrece tantas sugestiones y penumbras como su obra escrita. Esta antología de textos documentales, entrevistas y homenajes en torno

al escritor cubano, permite reconstrruir la fugaz, aguda e intermitente realidad de lo que solemos llamar «una persona».

Suscriben los trabajos José Antonio Portuondo, Eduardo Robreño, Nicolás Guillén, Angel Gaztelu, René Portocarrero, Raúl Milián, Virgilio Piñera, Mariano Rodríguez, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Cleva Solís, Manuel Moreno Fraginals, Loló de la Torriente, Roberto Fernández Retamar, Pablo Amando Fernández, Antón Arrufat, José Agustín Goytisolo, César López, Manuel Díaz Martínez, Julio Cortázar, María Julia Rodríguez, Ofelia Gronlier, Antonia Soler, Reynaldo González, Umberto Peña, Miguel Barnet, Julio Ortega, Ciro Bianchi Ross, Pedro Simón, Manuel Pereira, Roberto Pérez León y Abilio Estévez, entre otros.

Se trata de textos de difícil hallazgo, dispersos y aún inéditos, que, resumidos, ofrecen un importante campo documental para hurgar en el universo lezamiano.

Sindicato y poder en América Latina

Alberto Cuevas

Alianza, Madrid, 1990, 289 páginas

La década del sesenta abrió al sindicalismo latinoamericano los cauces divergentes de la política continental: revolución o modernización por medio del desarrollo. A su vez, el fracaso del modelo subversivo inclinó las direcciones de la economía hacia un neoliberismo «salvaje», lo cual redujo la importancia relativa del proletario fijo y, consiguientemente, de las organizaciones sindicales, dando mayor campo a la marginalidad y al trabajador por cuenta propia.

Cuevas estudia el panorama paralelo economía/sociedad/sindicalismo, sobre todo, en el período indicado. Aparecen, así, los movimientos sindicales unidos estrechamente a opciones partidarias, como el leninismo o las variantes del populismo bonapartista (peronismo, PRI mexicano, etc). De otra parte, el sindicalismo profesionalista y sus estructuras internacionales muestra los límites de la tendencia reivindicativa, que apunta, sobre todo, a uniformizar el derecho laboral con sus conquistas más avanzadas.

El libro servirá a quienes se interesen por la historia social de América Latina y, también, a los que intenten estudiar el movimiento sindicalista comparado, a partir de las realidades del subdesarrollo continental y sus variantes de política económica global.

Mi correspondencia con Lezama Lima

José Rodríguez Feo

Ediciones Unión, La Habana, 1989,144 páginas

Rodríguez Feo y Lezama animaron la hoy mítica revista *Orígenes* (1944-1953) y de esta relación nace la correspondencia ahora reunida, donde se advierte, como en una novela de complementarios, la actitud sedentaria de Lezama y el nomadismo de Feo, lo cual se compensa con la tendencia lezamiana al viaje imaginario, el itinerario onírico, la trayectoria erudita y el gusto por la minucia de la memoria. Tanto en las piezas recogidas como en el prólogo de Feo se describe un nutrido panorama cultural como lo fue el cubano de aquellos años, estrechamente ligado al desarrollo de la literatura norteamericana, atraído por el ancestro cosmopolita de París y muy cercano al centro de difusión porteño, tanto editorial como literario.

Junto a figuras internacionales (Wallace Stevens, T.S. Eliot, Hemingway) desfilan los intelectuales isleños del grupo, con nombres que van de Cintio Vitier, Gastón Baquero y Angel Gaztelu a los pintores René Portocarrero y Mariano Rodríguez.

Orígenes cubre un capítulo importante en la evolución literaria latinoamericana. De ahí la importancia de este carteo y del estudio preliminar de Feo, donde se completan los datos de la época evocada, así como las notas informativas que ayudan a descifrar muchos aspectos de las cartas mismas.

El vientre del pez

Pablo Armando Fernández

Alfaguara, Madrid, 1990, 362 páginas

Diplomático, poeta con nueve libros en su haber, Fernández (Central Delicias, Cuba, 1930) es ya conocido del público español por su novela *Los niños se despiden*, que obtuvo el premio Casa de las Américas.

En esta nueva entrega narrativa, Fernández despliega el dispositivo de la narración ejemplarizadora, que to-

ma a un héroe al cual el discurso alude en segunda persona, suponiendo que calla y escucha su propia historia, constituida en el decir magistral y veritativo de la novela, que lo lleva hasta un final constitutivo: su verdadero ser, antes denegado y disperso por la emigración.

La intriga nos conduce por la Cuba de comienzos de la Revolución, a través de un grupo de intelectuales que prepara un film. El desarrollo, descriptivo y periodístico, ordena tersa y serenamente los pasos de los personajes y de los episodios hasta la roja luz de neón que alumbra la viñeta final, como un escueto símbolo del destino colectivo. El intelectual desarraigado recuperará su identidad perdida, impregnada de referencias culturales norteamericanas, por medio de la praxis revolucionaria encarnada en su profesión, es decir la que le adjudica el gobierno revolucionario mismo. Y éste parece ser, también, el dueño del discurso que sitúa al personaje en el tejido de la novela. El gobierno, la revolución, la historia y la Historia acaban por identificarse armoniosamente en una lírica celebración de esa aventura alegre en una isla jocunda, que tanto puede recordarnos las novelas de aventuras de la adolescencia, donde un grupo de chicos lúdicos y atrevidos llegaban a una isla donde descubrían la vida, o sea la vida que el novelista conocía de antemano.

Teatro completo

Egon Wolff

Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado at Boulder, 1990, 659 páginas

Según informa George Woodyard en su prólogo, Wolff es un escritor chileno de familia alemana y sueca, nacido en Santiago en 1926, y cuya profesión formal es la ingeniería química. Nutrió su formación juvenil con autores germánicos y anglosajones y se dio a conocer en 1958 con *La mansión de las lechuzas.* El volumen recoge catorce piezas, la última de las cuales data de 1986, *Háblame de Laura.*

La opinión de Woodyard coloca a *Los invasores, Flores de papel* y *La balsa de la Medusa* en el primer nivel de calidad de la producción wolffiana y destaca la capacidad del autor para lograr que personajes y ambientes muy chilenos en sus referentes, alcancen universalidad en los textos y su representación fuera de Chile.

La narrativa socialrealista en Costa Rica 1900-1950

Claudio Bogantes-Zamora

Aarhus University Press, Aarhus (Dinamarca), 1990, 305 páginas

Partiendo de nociones como «modo de producción cultural», literatura social-revolucionaria y social-realista, costumbrismo y homología, Bogantes se sitúa de lleno en las premisas de la crítica sociológica de inspiración marxista, muy en uso en los años sesenta. Para aplicarla ha de hacer una explicación histórica previa de los procesos sociales, económicos y políticos en la Costa Rica de la primera mitad de este siglo.

Luego, examina textos de Joaquín García Monje, Carlos Gagini, Carmen Lyra, Adolfo Herrera García, Max Jiménez, Carlos Luis Fallas, Fabián Dobles y Joaquín Gutiérrez. Ello le habilita a repasar diversos temas concretos, como son la crítica social, el conflicto campo/ciudad, el antimperialismo, la explotación del trabajo humano en los platanales del trópico, los problemas raciales en la sociedad costarricense, el proceso de proletarización urbana y las luchas por la liberación de clases y naciones. Cruzado con este análisis, va el estudio de las variables, como son el uso de la psicología individual, el nacionalismo y el pintoresquismo de dicha narrativa.

Banderas olvidadas. El ejército realista en América

Julio Albi

Edic. Cultura Hispánica, Madrid, 1990, 415 páginas

La guerra por la independencia americana ha recibido relativa escasa atención por parte de los historiadores. En parte, porque careció de volumen comparable a las coetáneas campañas de Napoleón; en parte, porque, para los españoles, fue una derrota histórica que resultó preferible olvidar. No obstante, tanto por el poder en juego, que abarcaba uno de los grandes imperios coloniales de su tiempo, como por el haz de naciones independientes a que dio lugar, esta guerra merece un tratamiento protagónico en la historiografía hispanoamericana.

Albi nos presenta una obra de divulgación, sostenida por documentaciones firmes y rigurosas, pero orientada a marcar las pautas de la contienda y sus aspectos laterales (intendencia, abastos, armamentos, reclutamiento de números, oficialidad, etc) allí donde la guerra tuvo un carácter sostenido, regular. Se evita, así, la dispersión informativa que llevaría a una erudición en desacuerdo con la lectura propuesta.

El balance trazado por Albi se dirige, más que al plano estrictamente técnico, de estrategia y táctica, a los matices sociológicos que hacen a la existencia de un ejército. Por ejemplo, es curioso observar que se trataba de fuerzas compuestas, en parte, por gente nativa de América, así como sus recursos económicos provenían de levas, impuestos y exacciones también locales. Ello condicionó la actuación de los peninsulares tanto en el orden financiero como político.

Otras convenciones corrientes son disipadas por Albi, como la caracterización de monárquicos y republicanos, o el estricto uso de la categoría «ejército colonial». En estos tiempos de revisión del pasado, los textos como éste, que arrojan luz en las penumbras de la historia, son siempre bienvenidos.

Panorama del cine iberoamericano

José Agustín Mahieu

Edic. Cultura Hispánica, Madrid, 1990, 216 páginas

Ausente, normalmente, de las salas comerciales, tímidamente mostrado en televisión, intenso de festivales y estudios especializados, el cine latinoamericano es la Cenicienta ilustre del medio cinematográfico español. Mahieu, bien conocido de nuestros lectores, es un erudito en la materia, y ofrece en este libro una serie de enfoques monográficos destinados a mostrar cómo ha funcionado la producción fílmica iberoamericana en los últimos treinta años, remontándose a los antecedentes más remotos, cuando ha sido menester.

Argentina, Brasil, México, Chile y Cuba merecen especial atención temática, dado el volumen y la calidad de sus producciones. Otras zonas son miradas en conjunto, atento a su relieve relativamente menor. Así nos anoticiamos de películas rodadas en América Central y puntos sudamericanos (Perú, Bolivia, Colombia, Venezuela, Paraguay, Uruguay).

En sucesivos apartados, Mahieu trata de las relaciones entre el cine y la literatura, deteniéndose en algunos nombres cimeros, como Cortázar y Sabato. Raúl Ruiz, el chileno, y Nelson Pereira dos Santos, el brasileño, son objeto de enfoques personalizados. También se pasa revista a los festivales españoles dedicados a la producción del caso. El libro viene a llenar un hueco en la bibliografía cinematográfica de España, por lo cual merece la atención que convoca un tema tan crucial para la cultura de nuestras lenguas comunes.

El pensamiento peronista

Aníbal Iturrieta (editor)

Edic. Cultura Hispánica, Madrid, 1990, 224 páginas

El peronismo es un fenómeno histórico de difícil precisión, tanto en su alcance político activo como en su discurso doctrinal. En parte, ello se debe a que es un movimiento, más que un partido, y un haz de reacciones puntuales ante sugestiones históricas, más que una ideología.

Iturrieta se hace cargo de tales dificultades al abordar esta antología, sobre todo teniendo en cuenta que el peronismo sigue en pie, reformulándose teóricamente, gobernando y lanzando propuestas concretas para otorgar una salida a la múltiple crisis argentina.

Aparte de los textos suscritos por el propio Perón, tenemos en el libro documentos políticos y sindicales, así como páginas debidas a personajes de distinto sesgo, como Eva Duarte, John William Cooke y el propio actual presidente argentino, Carlos Saúl Menem. Una bibliografía especializada y una pormenorizada cronología completan esta entrega, en la cual el lector podrá bucear rápidamente en un corpus de textos muy dilatado y complejo, haciéndose presente, en cualquier caso, la voz de los protagonistas y el carácter vivo y proyectado al porvenir que conserva el movimiento justicialista.

La marca del zorro

Sergio Ramírez

Mondadori, Madrid, 1990, 285 páginas

En septiembre de 1988, Ramírez grabó 17 horas de conversación en vídeo con José Francisco Rivera, alias

el zorro, comandante de las fuerzas sandinistas que derrotaron a la Guardia Nacional en 1979, cuando Rivera contaba apenas 25 años.

Una vez desgrabado el texto, fue revisado por ambos interlocutores, lo cual permitió a Ramírez, en su calidad de novelista, organizar un cuerpo narrativo que resultó ser una lectura de la guerra de liberación como film. De ahí el título, que evoca las volanderas hazañas de Douglas Fairbanks y Tyrone Power. Unas evocaciones que son caras a Sergio Ramírez, como sabemos por su producción anterior.

El libro, entonces, puede ser leído como un discurso documental a evaluar por el historiador, pero también como una novela histórica en primera persona, de trámite periodístico, como de noticiero cinematográfico y, entonces, hallar al lector profano que sale en busca de novelas de actualidad. Una cronología de los hechos enumerados sirve a ambos efectos, sin turbar el desarrollo espontáneo del relato hecho por *el zorro.*

B.M

Rubén Darío, bajo el signo del cisne

Iris M. Zavala

Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989

En esta obra se ha elegido a Rubén Darío como paradigma de la episteme sociológica de la modernidad y de la comunicación poética con proyecciones modernas. Como en otras grandes voces líricas, — Mallarmé, Yeats, Eliot— se advierte la presencia de unas características renovadoras y subvertidoras de la ley de la lengua y de la comunicación en el discurso, tales como inserción del lector, obra abierta, noción de texto, multiplicación del destinador en la poesía, etc. La profesora Iris M. Zavala da cuenta de sus propósitos y realiza calas de profundidad en los poemas dedicados a los cisnes por Rubén Darío, atendiéndose a supuestos de la filosofía «materialista» del lenguaje actualizado por las teorías sobre el signo ideológico escrito que se adscriben al círculo de Bajtín (Bajtín/Medvedev/Voloshinov), y aplicando todos los recursos de una lectura crítica de los textos, a saber: las teorías de la recepción, de la genética textual, de la poética de la lírica, de la deconstrucción; sin olvidar la semiótica, la teoría del sujeto y la función política de lo «imaginario».

Iris M. Zavala es autora, entre otras obras, de *Unamuno y su teatro de conciencia, Masones, comuneros y carbonarios, Románticos y socialistas.*

Viaje a la América meridional

Antonio de Ulloa

Edición de Andrés Saumell, Historia 16, Madrid, 1990

La *editio princeps* de este libro es de 1748. Desde entonces se han hecho en nuestro país tres ediciones más, la última, de 1978, en facsímil. Es pues una obra a la que se ha prestado poca atención pese a su importancia y que, ahora, *Diario 16* recupera en su ya ejemplar biblioteca *Crónicas de América* editada en dos volúmenes al cuidado de Andrés Saumell. Saumell no sólo ha escrito un documentado prólogo sino que acompaña a la lectura con una gran cantidad de notas que hacen más comprensible ésta.

Antonio de Ulloa nació en Sevilla (1716-1795) y participó, junto con su hermano en la expedición de La Condamine al Ecuador. Fue marino y hombre de ciencia, gobernador de Luisiana y Florida, además de director de la armada. Escribió en colaboración con su hermano la obra *Noticias secretas de América.* Es esta una obra, como la presenta su editor, de zoología, botánica, geografía e historia de América, todo ello entremezclado con la narración del viaje a las colonias ultramarinas. A esto se suma las anécdotas que les sucedieron en la expedición y la vuelta accidentada a España del autor pasando por cabo Bretón y Londres. Ulloa describe también el territorio que será Estados Unidos y Canadá. Finaliza esta obra con una exposición de la historia del Perú desde el primer inca hasta el virrey conde de Superunda. Desde un punto de vista de el pensamiento, en esta obra confluyen nociones de historia, geografía y política del siglo XVIII. Nuestro magro siglo que no podemos llamar de las luces, se ilumina un poco con este tipo de obras.

Diario y aventura de Nootka

John R. Jewitt

Edición de Leoncio Carretero, Historia 16, Madrid, 1990

Obra archileída en Inglaterra en el siglo XIX, aparece ahora entre nosotros como una rara joya. Este volumen comprende en realidad dos libros, *Diario escrito en el canal de Nootka* y *Las aventuras de John Jewitt.* John Rodger Jewitt nació en un pequeño pueblo del este de Inglaterra, en una familia humilde, en 1783 y murió, como vendedor de libros ambulantes, en el este de los Estados Unidos de Norteamérica, en 1821, cuando contaba con treinta y siete años. Hombre aventurero, se embarcó a buscar mejor vida en América. Su verdadero viaje se inicia cuando se enrola en el *Boston* que debía atravesar el Atlántico, doblar en cabo de Hornos, recorrer todo el Pacífico hacia el norte, atravesarlo hacia el oeste hasta las costas de China, volverlo a cruzar hacia el sureste para doblar de nuevo el Cabo de Hornos y atravesar otra vez el Atlántico rumbo norte hasta llegar a Boston, su puerto de destino en Estados Unidos. A pesar de que ésta era una ruta habitual, en este caso el azar hizo que este viaje, iniciado el 3 de septiembre de 1802, no concluyera hasta el verano de 1807. Después de ver destruido su barco y eliminados sus compañeros por una tribu de indios, Jewitt tuvo que abrirse paso a una nueva vida convirtiéndose en esclavo del jefe indio. Una vez liberado publica las notas de su diario, de escaso talento, pero con ayuda de un experto escribe sus *Aventuras* que se convirtieron en un *best-seller* de la época. Jewitt dedicó el resto de su corta vida a vender sus libros y a representar sus aventuras.

Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología

James Valender (compilador)

Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

El profesor e hispanista James Valender ha reunido en este volumen lo más granado y significativo de la crítica mexicana en torno a Cernuda, desde un artículo de 1940, de José Luis Martínez, hasta un ensayo de 1988, de Manuel Ulacia. Este libro nos ayuda no sólo a comprender mejor la poesía y el mundo del gran poeta sevillano sino también un episodio de las relaciones literarias entre España y México. Valender en su equilibrado prólogo nos sitúa el perfil de Cernuda entre los mexicanos, sus peculiaridades no lejos de la extravagancia o la rareza, y la necesidad que tenía el mismo personaje de salir del esquema de su personalidad. Además de esto explica las razones de lo tardío de las críticas mexicanas y el tipo de influencia que ejerció en los poetas mexicanos.

En 1941, se publica en la editorial *Séneca* la segunda edición corregida y ampliada de *La realidad y el deseo.* La primera edición no había suscitado ninguna reacción de la crítica mexicana. No fue falta de información, porque, como muestra Valender, los escritores mexicanos estaban al tanto de lo que se publicaba en España, sino una cuestión de preferencias. A partir, sin embargo, de esta edición, se iniciaron las críticas, no siempre comprensivas, de su poesía. Habría que esperar hasta su muerte y al ensayo de Octavio Paz, *La palabra edificante* (1964) para comenzar a leer a Cernuda desde una actitud más profunda, lejos de los esquemas simplificadores de frialdad e intimismo que se le atribuían. El resto lo encuentra el lector en ese abanico de críticas que Valender ha reunido siguiendo su ya notable tarea de investigador.

La segunda Celestina

Sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres

Editorial Vuelta, México, 1990

En la introducción al volumen VI de las *Obras completas* de Sor Juana (FCE), Alberto G. Salceda señalaba un diálogo perteneciente a *Los empeños de una casa,* en el cual, con ironía, Sor Juana se refiere a una *Celestina* «mestiza y acabada a retazos». Esta obra aquí insinuada se estrenó en México «para los años de la Reina nuestra señora, año de 1676». Ramón de Mesonero Romanos, en la compilación *Dramáticos posteriores a Lope de Vega,* escribe refiriéndose a esta obra: «Esta comedia, compuesta al cumplimiento de años de la reina doña Mariana de Austria, es más conocida por el título de *La segunda Celestina,* y no fue publicada por éste ni concluida por su autor don Agustín de Salazar y Torres. En las obras líricas y cómicas de éste que dio a luz en 1694 su amigo don Juan de Vera Tassis y Villarroel insertó esta comedia», acabada por él mismo. Salceda deduce

que «esta conclusión de Sor Juana puede ser la que Mesonero cita como de autor anónimo, o puede ser otra de cuya publicación hasta ahora no hemos tenido noticias, o quizá, y desventuradamente, quedó sin ser publicada nunca. Pero esto nos da una pista para buscarla, y puede esperarse que alguien más afortunado dé con ella algún día». En una reciente edición crítica de *Los empeños de una casa* (Barcelona, 1989), Celsa Carmen García Valdés se refiere también a esta obra concluida por Sor Juana «que hoy se da por perdida». Pues bien, ya se ha encontrado, y el autor afortunado del encuentro es el dramaturgo e investigador mexicano Guillermo Schmidhuber. Octavio Paz, en la presentación del libro señala: «Es indudable que fue el marqués de Mancera al que se le ocurrió enviar la comedia a Sor Juana para que la terminase», aquí y allá, en la totalidad de la obra.

Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), destacado dramaturgo postcalderoniano, nació en Almazán, Soria, y pasó a la Nueva España cuando a penas tenía cinco años, en compañía de su tío el futuro virrey Marcos de Torres y Rueda. Allí estudió humanidades en el Colegio de San Ildefonso y en la Universidad de México, regresando a España en 1660, donde murió quince años más tarde dejando inacabada esta obra que mencionamos. En la segunda parte de la edición póstuma de sus obras (1694) aparece esta *Celestina* terminada por Juan de Vera Tassis y Villarroel, su compilador, que es la que se ha continuado imprimiendo hasta ahora.

Guillermo Schmidhuber nos da algunos datos en la introducción a este volumen que aclaran la otra versión, anterior, hecha en México. «La edición encontrada por mí (...) se titula: *La gran comedia de la Segunda Celestina. Fiesta para los años de la Reyna nuestra señora, año de 1676, de Don Agustín de Salazar.* Este cuarto suelto se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Pennsylvania (fecha de adquisición: 1954). Forma parte de la colección de venticuatro volúmenes de *Comedias varias* que contiene *sueltas* de principios del siglo XVIII y que perteneció a los condes de Barrach (Viena) y, anteriormente, a la *Biblioteca Viennensis de los Austrias (...).* Además, he logrado localizar en la Biblioteca Nacional de Madrid otros dos cuartos sueltos con el mismo texto de la *Segunda Celestina* de 1676.»

Hallazgo, pues, de gran importancia con el que concluyen las aventuras de esta obra-guadiana, y que nos permite conocer un trabajo de juventud de la gran poetisa mexicana.

Adiós, poeta...
Jorge Edwards
Editorial Tusquets, Barcelona. 1990

Diplomático, narrador y memorialista (recuérdese su polémico *Persona non grata)* Jorge Edwards utiliza a Pablo Neruda como eje sobre el que gira la totalidad de estas memorias. Incluso los demás políticos y escritores (*dramatis personae)* están puestos en relación con el poeta chileno. Es, por un lado, un ajuste de cuentas con las veleidades políticas propias y, por oto lado, un libro lleno de matices sobre el comportamiento político de Neruda, un comportamienteo no lejos del cinismo, la hipocresía y falta de valor para aceptar las realidades que cada día se le colaban entre los barrotes de la ideología. Pero Edwards, amigo del gran poeta chileno, mantiene todo el tiempo una actitud diplomática, educada, una manera de mantenerse a una cierta distancia que le permite no simplificar al personaje. No lo merece; como tampoco merece el papanatismo de atribuirle la vanguardia moral que se le ha atribuido. (De paso: ¿quién va a escribir un libro así sobre Rafael Alberti?).

El libro de Edwards, escrito con un estilo ligero, está lleno de anécdotas y reflexiones, y contiene, como todo libro de memorias que se estime, un índice onomástico.

Amirbar
Alvaro Mutis
Editorial Siruela, Madrid, 1990

Esta última novela de Mutis en una nueva aventura de su ya legendario personaje Maqroll el Gaviero. Maqroll pasa del mar a la mina, aunque siempre con recuerdos de las aventuras de su vida marinera. Amirbar es una mina abandonada: su nombre corresponde al curios sonido que hace el viento en sus grutas. Soledad, nostalgia, entereza y, aún, atracción por los secretos de este mundo, en este caso por las profundidades de la mina. Como en las otras obras (*Los elementos del desastre*, 1953, *La nieve del Almirante, Ilona llega con ia lluvia* y *Un*

bel morir). Amirbar reúne un mundo mantenido por la narración, como el contar fuera el elemento capaz de dar el ser a la realidad más diversa. Mutis utiliza, con maestría, los mitos del aventurero (su dureza, la memoria inacabable de sus aventuras, la imantación narrativa de su vida, etc.) y consigue otra de sus notables novelas: uno de los universos, en el decir del poeta argentino Enrique Molina, más sugestivo de la narrativa en lengua española.

J.M.

Los libros en Europa

Hermann Broch. Una biografía
Paul M. Lützeler
Traducción de Jacobo Muñoz, Debates, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1989, 331 páginas

La vida de Broch es casi tan incasillable como sus textos, así de «insegura», densa, excesiva y carente, todo por junto. Austríaco del imperio, burgués, culto, judío converso, de infancia normal y dramática (el padre, homosexual, se mantiente alejado de una familia donde la madre opta por el hermano y rechaza a Hermann, el cual huye, tardíamente, hacia el mundo de las letras), en las orillas del psicoanálisis y desterrado de antemano por su identidad idealmente marginal, acabará sus días en el exilio norteamericano. De 1886 a 1951 discurre una vida que se ve traumada, con la llegada de la madurez y el balance de la cuarentena, cuando se inhuma el burgués industrial, próspero, casado y con un hijo, aficionadillo a las matemáticas y la filosofía, y aparece el escritor, empobrecido, solitario, enredado en uniones informales, finalmente: alojado en la extrañeza dorada de los Estados Unidos.

En 1938, una breve estada en la cárcel y el inmediato exilio, cercan el retrato del perseguido sin lugar propio, según el modelo hermético (Hermes como paradigma, por mejor decir): no atarse a ningún sitio y estar siempre en camino. Hermes, por fin, es también el dios del sueño, de lo oculto y de la dura belleza viril.

A partir de estos episodios y de su conversión filosófica (de la filosofía de la vida al neokantismo, la vacilación orteguiana, en definitiva), Broch se dedica, con rigor estoico y de secreta religiosidad laica, a cultivar una faena de escritor secreto, trágicamente vocado a revelar a los hombres sus más íntimas realidades y a permanecer, al tiempo, ignorado por los hombres como conjunto social.

El conflicto, definitorio y radical, entre el arte y la sociedad, proclamado ya por los decadentes y simbolistas franceses, enfrenta tempranamente a Broch con el medio cultural vienés, inclinado al espectáculo, a partir de su aire personalísimo, que alguien definió como «de monje ingenioso». Vacilará entre dos modelos opuestos y admirados: James Joyce (el artista asocial que llega a la locura) y Thomas Mann (el escritor seguro de la eficacia de su discurso hasta el dogmatismo). Para Broch, la vía tercera es el arte como conocimiento a través de la forma, lo cual obliga al artista a buscar constantemente nuevas formalizaciones y, por lo mismo, a desconcertar y alejar al público. Lo opuesto es la radicalidad del mal introducida en el espacio del arte: el *Kitsch*.

Llevada al extremo, esta eticidad asocial pero humanista del arte conduce a la abstención y el silencio: después de la guerra mundial, todo lo estético es inmoral y Broch así habrá de proclamarlo, con un carácter cercano al aforismo de Adorno: «Después de Auschwitz, la poesía es imposible». Pero en Broch el conflicto vuelve

a ser trágico, pues nuestra época, que ha perdido el fundamento, sólo puede recuperarlo a través de una nueva religiosidad, que sólo el arte puede suministrar, aunque con contenidos heterónomos: un neocristianismo, un retorno al matriarcado (ver su novela *El encantamiento*). El arte es la única fantasía de plenitud en un tiempo horadado, donde las masas buscan restaurar lo sagrado en pasiones políticas que son locuras colectivas.

Hombre íntimamente religioso, Broch empezó a concebir la vida como *memento mori* a través de su particular visión del cristianismo y de las letras. Vivir es aprender a desaparecer, irse suicidando. No de modo químico, sino por conflictos de consciencia. La vejez achica la vida corporal y el sujeto va cortando relaciones personales hasta alcanzar su realidad radical, primera y postrera, su postrimería: la soledad ante la muerte. Broch soñó con quemar sus manuscritos pero optó por dejarlos en manos de Dios, cuya obra es aniquiladora. Como su Virgilio, quiso destruir una obra necesariamente imperfecta e incompetente, basada en el lenguaje, que no puede dar cuenta de la realidad de las cosas ni de la infinitud del universo. Apareció, dentro de él, el emperador Octavio Augusto y retuvo, para la posteridad, la bella ineptitud del poema.

Broch escribió para nadie, desde la isla de su utopía humanística, ajena a la historia, como toda utopía, pero apasionada por la historia, según se advierte en *Los inocentes* y *Los sonámbulos*. Por paradoja, hacia el final, fue nominado para el Premio Nobel, que en 1950 obtuvo Bertrand Russell (un ejemplo de intelectual con «predicamento») y, en 1951, Par Lagerkvist.

Lützeler, editor de las obras completas de Broch, exhaustivo conocedor de sus pormenores como artista y ciudadano, accede a papeles éditos e inéditos del escritor y nos ofrece una ejemplar descripción de esta secreta tragedia de nuestro tiempo que es la herencia brochiana.

Crónica personal

Joseph Conrad

Edición de Miguel Martínez Lage, Trieste, Madrid, 1990, 197 pp.

En 1909, a los cincuenta y cinco años, Conrad redactó estas «remembranzas», a sugestión de su editor y con el objeto de preceder a una posible edición de sus obras completas. No son memorias ni, mucho menos, una autobiografía, sino una colección de escenas decisivas en su vida que actúan como hitos organizadores de su identidad, una de las más agudas en el variado bestiario de la literatura contemporánea.

He allí, por ejemplo, su decisión de escribir en inglés, que no era su lengua materna. El dice que fue cooptado por el idioma británico y nos preguntamos, con Martínez Lage, por qué Georg Steiner no lo incorpora al inteligente inventario de su *Extraterritorial*. Conrad, en efecto, ejemplifica, como el mejor, ese rasgo literario de nuestro siglo, la vivencia del escritor como un desterrado lingüístico, alguien que escribe porque ha de hacerlo, justamente, en una lengua extranjera. Sin el inglés, confiesa Conrad, no habría escrito una sola línea. El inglés, idioma de navegantes y lengua imperial de aquellos tiempos. Y de éstos, aunque por razones poco conradianas.

Conrad era hijo de un escritor político, un ruso desterrado a Polonia, cuyos textos fueron quemados. Era un perseguido. Y su hijo eligió el mar como escenario de la indeterminación y la libertad, para suprimir toda figura persecutoria. Y fue escogido por una lengua que no era la paterna. Esta doble elección, acaso inconsciente, pero, por ello mismo, de una certidumbre cabal, es puesta en escena por Conrad con su genio de narrador. Es un escritor que se sitúa en el desierto marino para cercar su espacio interior, donde no hay leyes ni policías, y allí, en el silencio oceánico y la soledad, escuchar la voz que lo impulsa a la imposible empresa de hallar la palabra justa, como si fuera un tesoro hundido bajo las aguas.

La literatura, pues, no es, para Conrad, una exactitud, sino una manera: una habilidad manual, de las tantas que aprenden los navegantes. Y el mar es la escuela de este escritor «tardío», que nada redacta, para ser publicado, antes de sus treinta y seis años. El mar, el «espejo del mar», como lo llama en otro texto de meditación, es su maestro. Pero no el mar vivido, sino el mar soñado, espectral, deseado e inalcanzable. Cuando logra trasponer ese sueño al piélado del lenguaje, entiende que ha sido marino para poder ser escritor.

Un deseo enmascarado, que no intenta identificar, lo lleva a escribir su primera novela, *La locura de Almayer*. Cruza el Rubicón «a ciegas, sin invocar a los dioses

ni temer a los hombres». Vuelve a sus lugares de infancia, con el manuscrito como un talismán cobrado en un viaje iniciático, se deja habitar por la mirada materna, recuerda el momento infantil en que se encaramó a la silla donde su padre escribía, y se sintió, finalmente, padre desde la oquedad de su escritura. Inventar es una suerte de ejercicio mágico de la paternidad. Un padre que parte de la fraternidad misteriosa entre todos los hombres y la piedad ante la obra humana misma. Los hombres se apiadan de sí mismos en la literatura, al menos en la de Conrad. «Sólo en la imaginación de los hombres encuentra cada verdad una existencia eficaz e innegable. La imaginación, que no la invención, es el guía supremo de la vida, tal como lo es del arte.»

Conrad es «el menos literario de todos los escritores». Tanto así que sólo cree en el valor de su novela cuando le gusta al propio Almayer, que acaba siendo, en estas páginas, una sombra en el Reino de las Sombras, de modo que no sabemos si puede ya desglosarse el Almayer que Conrad conoció, el que imaginó en su libro y el que vaga por la tiniebla de la muerte, hecho mito por la triple incidencia de su destino humano. Ser alguien opaco y singular, ser inventado por otro, morir y sobrevivir en la memoriosa lectura de miles de desconocidos.

Otras escenas permiten investigar más la relación de Conrad con su propia vocación-profesión de escritor. Por ejemplo, aquella en que una mujer que le interesa lo sorprende escribiendo y él se siente desnudo. O cuando confiesa ser un mal padre, porque todo escritor es, como ciertos sacerdocios, célibe de solemnidad, soltero o padre de hijos de internado (Rousseau, Verne). O cuando califica de perfecta la delicia de escribir una obra necesariamente imperfecta, como la vida misma, postergación de los días, postergación de la muerte, inhallable última palabra, que sólo conforma el silencio. El silencio de un mar en calma. O, por fin, cuando reconoce que ningún escritor supera la edad de su primer libro publicado, donde están echados los naipes del juego. Otra cosa es mejorar las habilidades del jugador, o devenir un fullero, u olvidar las reglas del juego y quedarse en blanco ante las apuestas de los otros.

Conrad escribe para los amigos y sabe que una obra puede no ser leída por nadie. Los amigos aprueban siempre y los enemigos, pues, ya se sabe. En este orgulloso aislamiento de marino solitario, cabe el universo. Pues «en el mar puede encontrarse todo» ... «exactamente como en la profesión de la literatura».

Librado a una época donde todo fundamento ha sido abolido, para desazón y libertad de los hombres, ante una creación que más parece un espectáculo que una decisión moral, el escritor se mide con la incalculable distancia que hay entre él y las estrellas, cifra de un universo infinito donde nada, en definitiva, tiene medida, y todo es, por ello, pascalianamente vertiginoso.

Por si no hubiera imaginado tantas figuras memorables, Conrad imagina a Conrad y nos cuenta cómo se hace y se despliega una vocación de escritor. Como un viaje por el mar, llamado por una lengua extranjera, encantado del trayecto y perdida toda meta.

La revolución militar. Las innovaciones militares y el apogeo de Occidente 1500-1800

Geoffrey Parker

Traducción de Alberto Piris, Crítica, Barcelona, 1990, 299 páginas

La supremacía de los países imperialistas occidentales puso en juego varias habilidades de la civilización. La más evidente fue la militar. Pero ello no permite aislar el hecho bélico del resto complejo de las sociedades que se lanzaron a reconocer y conquistar el planeta alrededor de 1500. Para tener ejércitos y marinas eficaces había que disponer de una economía capaz de sostenerlos, de una burocracia hábil para administrarlos y de un desarrollo técnico basado en el despliegue de la ciencia que sólo alcanzaron algunas naciones de la Europa occidental.

Parker, especializado en la historia de los siglos XVI y XVII y, aún más, en aspectos de la realidad española de entonces, hace en este libro una historia densa y sintética de la supremacía militar occidental en el arco temporal que va desde las expediciones portuguesas e hispánicas conocidas como «descubrimientos» hasta Napoleón.

Para cumplir su objetivo, examina el itinerario de las reformas técnicas del armamento, la organización de los ejércitos, sus abastecimientos, sus transportes, sus fuentes de financiación, las tácticas de asedio y defensa, el reclutamiento de efectivos y la capacidad de adaptación de todo este arsenal a escenarios exóticos y aún ignora-

dos. El hombre occidental triunfa, entonces, al diseminar por el mundo una visión universal de la vida que no excluye, a cada paso, la invención de nuevos métodos de dominio y exterminio militar.

La historia de la civilización es múltiple. Uno de sus aspectos constantes es la guerra. Perversa y racional, primaria y sofisticada, constituye una de las facetas que definen la vida de los conglomerados humanos. En este sentido, asombra ver que habitamos, contra todas las apariencias, un mundo pacífico y en el cual los ejércitos nos cuestan, relativamente, mucho menos que a nuestros antepasados. No sólo en recursos materiales y energías morales, sino en cantidades proporcionales de la riqueza producida.

B.M

Arthur Rimbaud
Enid Starkie
Trad, José Luis López Muñoz
Editorial Mondadori, 1989.

Este libro se publicó originariamente en 1961 por la Faber and Faber. No era el primer trabajo de Starkie sobre el poeta francés, sino resultado de muchos años de trabajo. La presentación de esta ardua investigación se nos ofrece de manera narrativa, sin discutir demasiado las restantes tesis y con muy pocas notas y polémicas bibliográficas. Sin embargo, no es una obra de ficción sino un riguroso rastreo, tal vez uno de los mayores, por la obra y vida de Rimbaud. En el prólogo, el mismo Starkie nos resume la tesis de este libro: se trata de que «en el momento culminante de su actividad creadora más fructífera, Rimbaud creyó que, al igual que Fausto, había adquirido poderes sobrenaturales por medio de la magia; y también imaginó, como Fausto, que se había convertido en el igual de Dios; más adelante creyó que su pecado de orgullo y arrogancia le habían hecho merecedor de la condenación eterna.»

Mucha es la tinta que ha hecho correr este poeta que escribió toda su obra entre los dieciséis y los veinte años, aproximadamente. Su silencio ha sido enigma de muchas tesis y conjeturas, y ha oscilado desde las condenas morales a las exaltaciones místicas (Claudel lo llamó místico salvaje). Rimbaud vivió una infancia con una madre severa, Vitalie Rimbaud, y en ausencia de su padre, que se marchó de casa cuando él contaba seis años. Del viejo militar no se supo nunca nada más. Su madre lo educó con excesiva rectitud y frialdad, y a pesar de su descollante presencia en los estudios (un pequeño genio), nunca fue generosa ni tolerante con el joven poeta. A los dieciséis años se marchó por primera vez de su casa, a París. En este viaje, se supone cierto, fue violado por unos soldados, marcándolo definitivamente. Starkie nos cuenta que Rimbaud a esa edad era extremadamente inocente, que tenía aspecto aniñado. «Rimbaud regresa a Charleville —nos dice— convertido en una persona distinta, destrozado e iluminado por la experiencia sufrida, y ya nunca volvió a ser el mismo». El testimonio poético de este momento decisivo es el poema *Coeur supplicié.* Su carácter era difícil, no solamente en el sentido de intolerante, sino que estaba compuesto de una pureza extrema unida a un extremado afán de perfección, y, al mismo tiempo, una rebelión abrupta contra la vida, ya que se le había revelado como esencialmente pútrida. El muchacho estudioso y comedido pasó a ser un vagabundo sucio, mal hablado, abrupto, irrespetuoso y desesperado. De manera paralela compuso algunos de los poemas más hondos y perfectos de su tiempo. Su adolescencia fue una búsqueda frenética de ese desarreglo de todos los sentidos que él proclamaba, con el fin de alcanzar un saber mayor. Arremetió contra la familia y el cristianismo porque vio en ellos el ocultamiento de la vida, hipocresía y falsedad. Y encontró en Proudhonme, Michelet y Eliphas Lévi *(Histoire de la magie)* entre otros autores más o menos de su tiempo, explicaciones y respuestas a sus inquietudes más hondas. Vio la poesía como un medio para alcanzar un conocimiento más allá de ella y, finalmente, renunció a la literatura y nunca se refirió más a sus poemas. Sin embargo, según cuentan algunos testigos, en Harar no dejaba de leer y escribir. Pero dudo que escribiera poemas: estaba ocupado en aprendizajes prácticos. A pesar de sus sorprendentes poemas, sólo Verlaine lo comprendió inmediatamente y se sintió, en varios sentidos, desvelado y revelado ante él. Escritores como Lisle, Banville, Coppé, Heredia y Catulle Men-

dès le rechazaron; pero hay que decir a su favor que Rimbaud debió de ser insoportable y sólo alguien que se sentía atraído por él sexualmente, como Verlaine, podría tolerar su adolescente y extrema rebeldía y desaires. Además, por los años noventa fue reivindicado y aclamado como el gran poeta del siglo; sólo que él estaba ya en Marsella, con su hermana Isabel a su cuidado y a punto de *faire le dernier couac*. A pesar de las casi quinientas páginas de este libro, aún se queda uno con una interrogante grande que las parciales repuestas no llegan a contestar, creo. Cuando Rimbaud publicó *Une Saison en Enfer* y mandó a los escritores que a él le interesaban un ejemplar, fue a París, pero nadie se acercaba a él, como si fuera un apestado. Era el 1 de noviembre de 1873. Rimbaud estuvo todo el día sentado en el café literario Tabourey: nadie quiso saber nada de él. Al cierre, Rimbaud se marchó a pie hasta Charleville donde echó al fuego sus papeles: comenzaba la vida errante de Rimbaud que le llevó a la costa somalí: dejó la poesía, como lector, y como hacedor de la misma: se había agotado en él el mundo de las analogías. Starkie nos cuenta su final, estremecedor, y su acogida al cristianismo. El crítico inglés nos lo muestra como una iluminación (por lo que Isabelle, católica, ingenua y piadosa cuenta en diario) nueva, algo similar a su libro de poemas. La crisis teológica estaba, al fin, resuelta. Esta parte de su obra es quizá la más polémica y difícil de aceptar. Es cierto que Rimbaud murió como católico, pero ¿qué Rimbaud? El hombre Rimbaud cedió ante la crueldad de su propia vida, pero el personaje Rimbaud, el personaje poético, no puede resolverse en esta acogida a sagrado de su final.

La mala compañía

Felipe Benítez Reyes

Ayuntamiento de Valencia, 1989.

Participa de este libro de poemas (premiado por el ayuntamiento que lo edita, en 1988) del desengaño y de la ironía, dos constantes de los poetas jóvenes. ¿Tema literario o realidad? Tal vez un poco de ambas cosas. Esto es visible y notable en otro poeta de la misma generación, José Gutiérrez, con *De la Renuncia*. Los ambientes son nocturnos, callejeros, con cierta presencia del alcohol y una conciencia acerada que recuerda a Jaime Gil de Biedma de que envejecer y morir son el único argumento de la obra. Otra presencia que comienza a notarse en los poetas de esta edad es la de Luis Alberto de Cuenca, un poeta que ha incorporado, a los mundos cultistas de los novísimos, elementos de cómic y una comedida ironía resuelta en formas literarias perfectas. Tal vez esto último, sea una ironía más. Este libro de poemas tiene un buen hacer literario y hace gala de un malditismo decadente como es visible en el poema que da título al libro. Es un libro en el que se supone a un lector cercano, al que se alude y al que se le dirijen los poemas, frente al que se exhibe la ceremonia de lo que se ha vivido y no importa, y el gesto efímero e inútil que el poeta, el personaje inventado por el poema, tiene para consigo mismo.

Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano

P. Virgiliano Marón

Introducción general, J. L. Vidal

Traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión Recio y Arturo Soler

Ed. Gredos, Madrid, 1990

Esta nueva edición de Virgilio cuenta con una erudita y amena introducción de J. L. Vidal. Junto con las dos conocidas obras de Virgilio se adjunta el *Apéndice Virgiliano*, nombre que se le da, desde que así lo hiciera J. Escalígero en 1573, a una colección de textos del joven Virgilio, anteriores todos a sus tres obras principales. Son textos de Virgilio o atribuidos a Virgilio por algunos escritores de la antigüedad. Esta colección cuenta con un prólogo introductorio donde se hace un estado de los estudios filológicos hasta la actualidad sobre su autenticidad, fechas de composición, etc,.

Pocos poetas latinos han tenido tanta fama como Virgilio. Su vida se narraba en la Edad Media con tientes verdaderamente míticos. En nuestro tiempo ha sido tema de obras de ficción, la mayor, tal vez, *La muerte de Virgilio* (1938) de Hermann Broch donde se hace hincapié en el deseo de Virgilio de quemar la *Eneida* y sus conversaciones con Augusto. Las *Bucólicas* o *Eglogas* las compuso entre los años 42-39: es una obra de carácter pastoril (con base en Teócrito) en la que Virgilio eleva

la seca Arcadia a un vergel con ribetes utópicos. Contiene, además, algunos aspectos que fueron interpretados como proféticos: su visión de una criatura redentora que fue interpretada por Constantino como una profetización de la llegada de Jesucristo. *Las Geórgicas* se calcula que fueron escritas durante siete años, concluídas por el año 30 A.C. El modelo (Virgilio está lleno de modelos) es el libro de Hesíodo *Los trabajos y los días*, sin desdeñar la presencia de Lucrecio. Es un intento de hacer pensar a los griegos sobre sus valores agrícolas, pero también sobre su historia. Sus elogios a Italia son dignos de una voluntad enaltecedora de lo patrio. No fue, por casualidad, el poeta de Roma.

El lector tiene ahora la posibilidad de encontrar en un docto volumen estas tres obras que, en breve, se completará en la misma colección con la publicación de *La Eneida*.

Michel Foucault, filósofo

Balbier, Deleuze, Dreyfus, Frank, Glücksmann, Lebrun, R. Machado, J.-Amiller, Morey, Rajchaman, Rorty, F. Wahl y otros.

Gedisa, Barcelona, 1990.

Tal como explica la nota inicial, este libro recoge una síntesis de las exposiciones y debates que se desarrollaron en ocasiones del encuentro internacional organizado en París en enero de 1988 por la Association pour le Centre Michel Foucault.

El volumen trata los temas más importantes (y las perspectivas) que interesaron al filósofo francés, uno de los más reinvindicados por los nuevos pensadores europeos. Roberto Machado estudia la relación entre arqueología y epistemología, Gérard Lebrun rastrea la fenomenología contenida en *Las palabras y las cosas;* la situación de Foucault en la filosofía por François Wahl, la noción de discurso, etc. Los trabajos están divididos en cinco apartados: la situación de Foucault en la historia de la filosofía; estilo y discurso; poder y gobierno; ética y sujeto, y racionalidades e historias. Es un volumen esencial para cualquiera que quiera acercarse a este controvertido pensador o para aquellos que quieran enriquecer sus conocimientos del mismo.

El libro de las preguntas

Edmond Jabès

Traducción de Julia Escobar y José Martín Arancibia

Ediciones Siruela, Madrid, 1990

Como se indica en la presentación de la obra, este volumen incluye tres de los siete libros que componen *El libro*. Jabès es un poeta judío, nacido en El Cairo en 1912 y residente en Francia desde 1956 hasta su muerte (1991). Este mismo año en que se publica en España este interesante volumen, se ha publicado en París su poesía completa: *Le Seuil. Le Sable* (1943-1988), Gallimard. Su poesía se conocía en España sobre todo gracias a José Angel Valente, Ullán y Robayna, escritores, sobre todo el primero, afín a la poética de Jabès. Una poética fundada a partir de la cultura hebrea y su relación con el libro sagrado. Nostalgia de la palabra revelada y rastreo de exilio. La historia del pueblo hebreo palpita en estas páginas y Jabès ve en el poema el umbral de ese libro primero. Umbral y arena: la historia de un pueblo como metáfora de la escritura y al contrario: la historia de la escritura como la figuración y revelación de un pueblo peregrino. Un pueblo sin casa: un pueblo sin la palabra materna; alguien con memoria de la palabra. Jabès recurre al saber de las escrituras y tradiciones hebreas con gran acierto. Es verdad que a veces la obsesión molesta ante las posibilidades más amplias —y menos hebreocéntricas— que su propia escritura muestra, pero Jabès no cede a ciertos encantamientos de lo fundamental (prioritario casi de una raza, o que él sólo pueda encontrarlo en ella) y vence el poeta: aquel que sabe que no hay libro primero sino un comenzar siempre en el umbral del tiempo, en las arenas de la página.

Remedios Varo: en el centro del microcosmos

Beatriz Varo

Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990

Sin duda alguna el paso de Remedios Varo por el grupo surrealista fue definitivo: imprimió a su obra una libertad de expresión que se ejerció en una búsqueda del lugar donde la realidad y los sueños titubean por un momento. No es extraño que, como muchos otros pintores surrealistas, Remedios Varo haya recurrido al mundo

simbólico y onírico del Bosco, Brueghel y otros. No es una búsqueda de un período histórico sino una ahistoricidad. El mundo de Varo está antes de la historia: sus caras no son del quince ni del dieciséis, son un símbolo, un emblema, un eje de correspondencias. La arquitectura —elemento bastante central en su obra— es casa del mundo por donde entran y salen leones y búfalos, pájaros y ardillas, hombres y mujeres de todas las razas. La casa no tiene un tamaño habitable, no es casa de todos los días: es un instante detenido/sorprendido en el cuadro. He dicho que el mundo de Varo está antes de la historia, pero en realidad también podría haber dicho que está después, y quizá debería decir que está debajo de la historia: más que un suceso o una apariencia es motor, clave, señal, correspondencia subcutánea. Ciertamente, el mundo medieval y renacentista le da a Remedios Varo muchos elementos de su pintura: la torre, el alquimista, la geometría, cierta concepción del paisaje, y todo ello puede resumirse —si es que es necesario hacerlo— en una idea: es un mundo neoplatónico cuyo símbolo mayor es cierta parte de la ingeniería: la mecánica de la polea: la rueda pequeña que mueve a la rueda grande que a su vez mueve el carro del universo. Esta visión es algo más que un tema en Varo, es una obsesión y aparece en multitud de sus obras. A esto deberíamos añadir otra idea muy común a la cultura renacentista: la correspondencia entre el micro y el macrocosmos.

Beatriz Varo es sobrina de la gran pintora catalana-mexicana, y esto le ha posibilitado el acceso a una documentación y anecdotario de primera que otorga a este libro, además de sus dotes exegéticas, un valor singular. El libro está profusamente ilustrado y viene acompañado de un interesante apéndice con cartas escritas a Varo por distintos intelectuales y artistas.

Invenciones de papel

Eliot Weinberger

Traducción de Purificación Jiménez

Editorial Vuelta, México,1990

Lo primero que yo destacaría de este libro (constituido por diversos ensayos sobre arte, literatura, historia, etc.) es su característica tentacular. Weinberger siente placer al ver en lo literario un espacio de convergencias y ese placer lo hace sentir al lector.

Los temas tratados por Weinberger en *Invenciones de papel* son varios: la singular vida de Mateo Ricci en la China del siglo XVI; el barrio Falkland Road en Kamathipura a raíz de un libro de fotografía de Mary Ellen Mark sobre dicho lugar; un ensayo de profundo interés («Noticias de Naropa») sobre el líder espiritual Chogyam Trungpa, cuyo seguidor más vocero y conocido es Allen Ginsberg y que ha arrastrado a multitud de poetas y artistas desde 1970; los tigres en la literatura; varios trabajos sobre poesía china, con especial detenimiento en las traducciones de Wang Wei (dinastía Tang); el *affaire* la muerte del poeta Kenneth Rexroth, hecho que le hace pensar en la vida paradigmática de Rexroth y su lugar (no reconocido) en la poesía americana posterior a la Segunda Guerra; etc. A pesar de la variedad de sus intereses culturales, siempre late en esa diversidad la unidad de su amor y preocupación por la poesía, a la que pide «melodías centrípetas y discurso centrífugo: el mundo implosionado hasta convertirse en canción y el poema alargándose hasta tocar el mundo». Implosión y extensión, el sístole y el diástole de estas meditaciones: una de las voces críticas más interesantes de la lengua inglesa.

Cuatro cuartetos

T. S. Eliot

Traducción de José Emilio Pacheco

FCE, México, 1990

Con esta traducción, José Emilio Pacheco se pone a la cabeza de una lista, no demasiada amplia, de traductores de Eliot. La primera traducción de *The Waste Land* se debe a un español, Angel Flores, y fue publicada en Barcelona por la editorial Cervantes en 1930, (sin ningún eco en los poetas de entonces, salvo una influencia superficial, impresionista, en García Lorca). Esta traducción fue reeditada en la revista *Contemporáneos*, en México (1931) y después ha tenido diversos traductores sin que se haya alcanzado, creo, una versión de verdadera calidad. Otros traductores de Eliot han sido León Felipe, Ortiz de Montellano, Rodolfo Usigli, Alberto Girri y Enrique Pezzoni. *Four Quartets* fue publicado en 1942. Vicente Gaos hizo una traducción fiel, según Jaime Gil de

Biedma, aunque no exenta de errores, publicada en 1951. En 1978, Jose María Valverde traduce su poesía completa, con abuso de literalidad y carencia de re-creación.

La magnífica traducción de Pacheco viene sin prólogo y sin notas, como un poema que se publica por vez primera. Señal, tal vez, del traductor con consciencia de su buen hacer. Esperemos que esta traducción sea motivo de lecturas, privadas y públicas. Tal vez deba recordar también que este poema fue traducido al catalán por Alex Susanna (*Quatre Quartets*, 1984) con alguna colaboración de Bil de Biedma y de la cual dijo el poeta fallecido (y gran eliotiano) que era la mejor en una lengua romance.

Aforismos

Georg Christoph Lichtenberg

Selec., traduc., prólogo y notas de Juan Villoro.

FCE, México, 1989

Lichtenberg nació el 1 de febrero de 1742 en una aldea cercana a Darmstadt y murió en Gotinga en febrero de 1799. Fue un «caso» en la cultura de su tiempo. Aunque muy cercano a las inquietudes científicas y culturales de su época, Lichtenberg estaba signado para ser un escritor futuro. Sus cuadernos comenzaron a editarse en 1801 y se completaron en fecha tan tardía como 1971. Nunca fue un autor popular, pero siempre tuvo interlocutores y lectores de gran importancia (Kant, Thomas Mann, Nietzsche, Freud, Konstanty Jelénski, Karl Kraus, Breton, Goethe, Jünger, Canetti...). Juan Villoro, en su extensa e inteligente introducción, nos sitúa la vida y el pensamiento de este excéntrico de la meditación: «Sus intereses —nos dice— no sólo eran múltiples, eran simultáneos. Cuando compró un telescopio, de inmediato quiso apuntar a dos sitios al mismo tiempo: el firmamento y la hermosa recamarera que se desnudaba a la luz de un vela».

Su influencia fue grande: introdujo, junto con Wieland y Lessing, a Shakespeare en Alemania. También trató de divulgar a Sterne y Swift. Vale la pena citar de nuevo a Villoro para retratar su curiosidad e ingenio: «Escribió poemas para bodas, infló vejigas en sus clases, colocó pararrayos en los edificios, promovió los balnearios y la obra de Shakespeare, ensayó dietas, experimentó con la electricidad, retrató al actor Garrick y a la muchedumbre londinense, se enamoró de una florista y una vendedora de fresas, discutió de astronomía con el rey de Inglaterra, escribió de modas para las damas alemanas, llevó un registro de los entierros que veía desde su ventana, estudió las maniobras de los batallones de asalto, polemizó sobre la fisionómica y la escritura griega». Su pensamiento se caracteriza por una constante crítica de lo establecido, acentuando siempre el valor de la duda y el escepticismo; una defensa del racionalismo no dual, es decir, aceptando la subjetividad y la unidad mente-cuerpo; creencias spinozista de Dios y una noción amplísima de la cultura (Homero y el queso suizo). Juan Villoro nos ofrece ahora una selecta antología con un prólogo imprescindible.

Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer

Coord. Javier Urdanibia

Anthropos, Barcelona, 1990

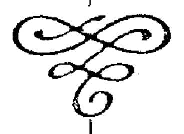
Se encuentran aquí recogidos los trabajos presentados en las ediciones 7° y 8° de los Encuentros de Filosofía en Denia, centrados en el estudio de dos grandes filósofos y en torno a las obras *Temor y temblor* y *Diario de un seductor*, de Kierkegaard, y *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer.

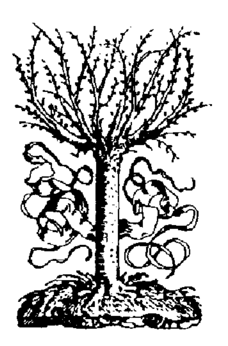
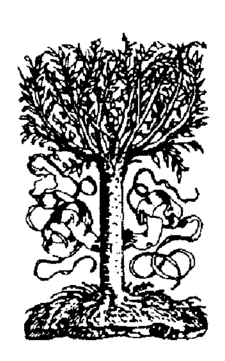
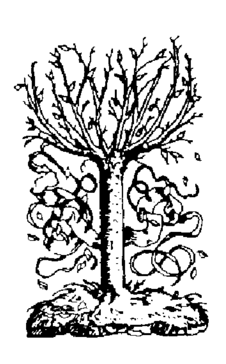
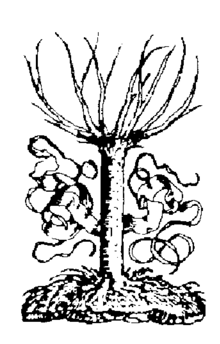
El texto estudia y contribuye a situar el pensamiento de Kierkegaard y Schopenhauer. Ambos, al situarse fuera del halo de la unitaria realidad racional, desmienten la lógica del sistema. Junto a esto, no resulta difícil de enumerar un repertorio de similitudes notables entre ambos: 1) Uno y otro entraron en contacto con el idealismo alemán y reaccionaron enseguida y airadamente contra él, centrando sus ataques en la figura de Hegel. 2) Desde perspectivas diferentes, los dos pensadores manifestaron su desconfianza en lo que Severino ha llamado «el enfoque epistémico», por lo que sus meditaciones fueron hacia otras áreas que las de las «justificaciones racionales» o de los «contenidos noéticos». 3) Sintieron ambos una gran admiración hacia sus respectivos padres autoritarios, pero tal actitud no se materializó en la prosecución del matrimonio «estado ético» y llevaron una vida de célibes. 4) La ideología patriarcalista que compartieron se manifestó como una acusadísima desconfianza teñida de resentimiento hacia el sexo femenino, de cuya

fascinación no pudieron librarse, lo que les indujo a poner coto a sus tribulaciones sexuales mediante la predicación de la castidad. 5) Ambos formularon repetidos elogios de la obra musical de Mozart. Y 6) los dos sustituyeron el «enfoque epistémico» por un anhelo de salvación y sus filosofías deben ser consideradas soteriológicas porque buscan vías redentoras. Ser, pues, antihegeliano quiere decir, en este contexto, sentirse empujados a tener que construir su enunciación en algún incierto afuera, único lugar donde poder pronunciar alguna verdad esencial.

Esto es lo que analizan Javier Urdanibia, Maite Larrauri, Joan Manuel Pons, Antonio Palao, Celia Amorós, Juan Manuel Marín, Julio Quesada, Julián Marrades y Joan B. Llinares.

J.M.



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1990

FEBRERO 1990

MARZO 1990

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 18 **Julio-Diciembre 1990**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. UN ENFOQUE MUNDIAL»

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Télex: 412 134 CIBC E
Fax: 583 83 10



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



500 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Haroldo de Campos
El barroco en el Brasil

Baltasar Porcel
El paraguas de Elsinore

Juan Malpartida
Las personas del verbo

Blas Matamoro
Ensalada cubana

Enrique Molina
Borges